Universidad de Ciencias y Humanidades

VUELAPLUMA

27

Julio 2025

VUELAPLUMA

Año XI No.27 julio de 2025

Director fundador: Arturo Corcuera
Dirección: Roberto Cotrina Portal
Editor General: Lorenzo Osores
Rector: Alfredo José Pipa Carhuapoma
Vicerrector Académico: Gustavo Villar Mayuntupa
Gerente General: Carlos Campomanes Bravo

Colaboraciones y sugerencias:
vuelapluma@uch.edu.pe

© Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades
Av. Universitaria Norte 5175 Urbanización Industrial Molitalia

Portada y contraportada: *Judith y Holofernes* (1907 y *Las 3 edades de la mujer (1905)* Óleos de Gustav Klimt

Simone de Beauvoir, símbolo de la mujer independiente
Carmen Ollé 2

Simone de Beauvoir: El fuego de la existencia
Peter Élmore 8

Simone de Beauvoir: de la episteme otra a la sujeto plural
Rocío Silva Santisteban 14

La mujer en la historia y en el siglo XX
Simone de Beauvoir 20

Alfredo Torero fundador de la lingüística andina moderna
María Chavarría 28

Cien días en Lima
Óscar Ugarteche 36

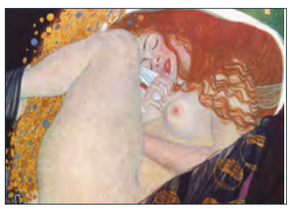
Luis Abelardo Núñez Por los caminos del Perú
Antonio Muñoz Monge 40

Gianfranco Annichini:un padre de la no ficción
Mónica Delgado 46

La Novia de Sánchez Cerro
Leopoldo de Trazegnies 52

Felix Chumacero: Invocación por el Derecho a la Vida
Javier Macera 56

Bajo el cielo real: aventuras fotográficas con Edgar Degas
George Porcari 64



Klimt, el Simbolismo y el Art Nouveau
Jorge Bernuy 76

Liu Jiakun: la arquitectura como revelación
Laura Alzubide 84

La corte del rey Donald
Jorge Frisancho 96

Simone de Beauvoir La plenitud de la vida

Simone de Beauvoir, símbolo de la mujer emancipada

Carmen Ollé escritora

Simone era el "castor" de Sartre pero ante todo era Simone, única e inigualable cuando la descubrimos las estudiantes de Preletras en la aún flamante ciudad universitaria de San Marcos. Diez años después, ya casada y con una bebé de seis meses fui a vivir a París, aunque nunca vi a Simone, sino a Briggitte Bardot subiendo a un convertible rojo con su hermosa cabellera leonada. Ése era mi tiempo, no el del "castor". El Montparnasse de Modigliani ya no existía, en su lugar había una torre sin el toque romántico de las buhardillas ni la apurada rutina de los artistas; a mis amigas y a mí nos impactaba el sufrimiento de Modi; no hay Parnaso sin dolor, rezaba una máxima de nuestra subcultura.

A Simone de Beauvoir -filósofa y escritora- se le recuerda por ser el símbolo de la mujer emancipada, alguien que nunca quiso casarse ni tener hijos. Su autobiografía ha sido reunida en libros fascinantes como *Memorias de una joven formal, La plenitud de la vida, La fuerza de las cosas, Ceremonia del adiós,* a los que se suman *Final de cuentas* y *Una muerte muy dulce, entre otros.* Los cuatro primeros fueron prácticamente devorados por las lectoras en los años sesenta. Años antes ya había hecho furor *El segundo sexo* (1949), ensayo sobre la liberación femenina, un éxito de ventas y faro de miles de feministas. Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir fueron durante mucho tiempo la pareja ideal y el paradigma de la independencia individual.

De Beauvoir fue educada en el seno de una familia burguesa acomodada y católica, se esperaba de ella que brillara en sociedad; sin embargo, su espíritu contestatario despertó muy temprano gracias a sus lecturas y a su tendencia reflexiva. Su relación abierta con el filósofo Jean Paul Sartre, a tono con los ideales surrealistas del amor libre, confirma la idea de que Simone solo deseaba el amor, no el matrimonio. El principio adoptado por Simone era desde su juventud: "Vivir peligrosamente, no rechazar nada".

En "Simone de Beauvoir, hija de la razón", Martha Robles dice que "ella se empeñó con mayor interés en probar que el matrimonio era una institución burguesa, obscena, dañina y lastimosa para hombres y mujeres, especialmente para mujeres. Es probable que transitaran del enamoramiento a la amistad amorosa; y, de ésta, a la solidaridad compasiva que permite aceptar y comprender al otro sin enjuiciarlo ni condenarlo."

Su relación con Sartre –dice Simone con humor en "La Plenitud de la vida"– era un casamiento morganático. La pareja poseía una doble identidad. Por lo general eran el señor y la señora M. Organático, "funcionarios sin fortuna, sin ambición y satisfechos con poco", ella

siempre enfatizó el hecho de no ser consumistas sino más bien austeros y hasta pobres. A veces ambos adoptaban la pose de una pareja millonaria norteamericana: el señor y la señora Morgan Atticko, una parodia para reafirmar su desdén por la vida que persigue las riquezas y no la libertad.

La distinguía también un sentimiento de separación y superioridad frente a todos, en especial frente a su clase social, sus padres, la religión, sus amigos, adaptados de corazón a la sociedad burguesa. Sartre fue ese doble buscado durante la adolescencia con quien compartirlo todo. Según la teoría sartreana sobre la contingencia, tan importante en su relación amorosa, ellos declararon ser amantes "necesarios" mientras todas las demás relaciones sentimentales fueron contingentes.

Aunque hay que tener en cuenta la supuesta frigidez de Simone, anunciada desde su juventud en sus primeros *flirts* eróticos, sus incursiones por los barrios rojos con su amiga Stepha que provocaban en la adolescente rechazo y temor; las mujeres demasiado fáciles o demasiado libres le chocaban, ya que aún no había roto con todos sus prejuicios burgueses.

Son atractivas sus experiencias como escritora e intelectual, partidaria como Sartre de la revolución de la URSS; sus amoríos se cuentan sin tapujos y a veces hasta con descaro sobre todo en sus varios libros de memorias. Si sus novelas *La invitada* y *Los mandarines* recogen la filosofía existencialista, sus memorias son el recuento de la bohemia europea de los años cincuenta en un estilo ágil y envolvente. En sus páginas circulan filósofos, escritores, pintores y escultores: Camus, Sartre, Prévert,

En 1940, en torno a Picasso son reconocibles Jacques Lacan, Simone de Beauvoir, Brassaï y sentados a Sartre y Camus.

Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir comparten con el escritor Boris Vian y su esposa Michelle. París,1954

Breton, Leiris, Giacometti, Queneau, Eluard, entre otros personajes anecdóticos, paseantes, vividores, gente de cine, de teatro, y en especial mujeres y hombres de sueños y quimeras.

Su primera novela *La invitada* (1943) seduce por sus personajes y por la atmósfera claustrofóbica que inspira el trío en cuestión: una pareja de intelectuales Francoise y Pierre y Xaviére, una jovencita provinciana, ambientada en el París de 1939 poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. Al respecto, leemos en *El momento de Raquel*[1]: "La amenaza de ese conflicto no impide que estos intelectuales disfruten de una vida alegre rodeados de bambalinas, borracheras en cafés parisinos, y de análisis exhaustivos de cada una de sus emociones. Tan compenetrada está la pareja que aceptan en esa relación abierta la entrada de terceras personas sin que ello amenace su identidad. Son dos. Son uno. Sin embargo, la llegada de una «*invitada*» especial, Xaviére, hará tambalear peligrosamente esa relación que hasta entonces parecía edificada sobre sólidos cimientos de hormigón."

Xaviére, como Alejandra de *Sobre Héroes y Tumbas* o Eula, la adolescente exhuberante e impasible en *El villorrio* de Faulkner son personajes femeninos que impresionan y dejan huella en los lectores. Xaviére por sus angustias existenciales al saberse utilizada; Alejandra cuyo pesimismo forma parte de su lucha contra la sociedad de su tiempo, y Eula, una niña de 13 años, con un cuerpo de mujer que permanece lejana e indiferente a la lujuria que despierta en los hombres. Los dos primeros fueron parte importante en la formación sentimental de muchas escritoras peruanas, mientras que Eula es un capítulo trunco de Faulkner que merece hincarle el diente.

De los primeros cuatro libros de memorias de Simone, me cautivó *La plenitud de la vida* por el panorama literario francés, los pasajes llenos de aventuras y anécdotas deliciosas que tenían lugar en viajes y excursiones, pero sobre todo en los cafés; los más visitados eran La Rottonde, el Café De Flore y Les Deux Magots, donde solía escribir Simone durante horas y observar desde su sitio a los paseantes pese a la ocupación alemana. Albert Camus también era asiduo al Café de Flore. Marcó época el trío formado entre el escritor argelino, Sartre y Simone, ya que dio pie a muchas habladurías de orden amoroso. Sin embargo, no menos sonada fue también la posterior ruptura entre Camus y la pareja, debido a una disputa política e intelectual, que se agudizó incluso por la guerra de independencia de Argelia (1954-1962).

A propósito de este quiebre escribe el poeta lituano-polaco Czeslaw Milosz[2] , premio Nobel 1980, lo siguiente: "Mi ruptura con Varsovia en 1951 coincidió con una asquerosa campaña en *Les Temps Modernes* de Sartre, en la que Sartre y Francis Jeanson eran los principales atacantes. Poco después se les unió Simone de Beauvoir. Fue entonces cuando Sartre escribió sobre Camus: 'Si no te gusta el comunismo ni tampoco el capitalismo entonces veo sólo un sitio para ti: las Islas Galápagos'."

Simone de Beauvoir es un personaje polémico, figuran en su haber grandes seguidoras, especialmente entre las feministas, aunque también abundan detractores furibundos. El mismo Milosz en su interesante *Abecedario, Diccionario de una vida* [3] apunta sobre ella: "Beauvoir se encerró tanto en el capullo de la cultura francesa que ni siquiera pudo imaginarse cómo se la veía desde fuera. De las tres compañeras de clase de la École Normale Supérieure que se llamaban Simone -además de ella, Simone Weil y Simone Petrément- la Beauvoir estaba convencida de que era la más liberada, representando mejor que nadie el 'discreto encanto de la burguesía francesa'. (…) Qué ceguera doctrinaria la suya al escribir una novela entera, *Les mandarins*, para intentar desacreditar a Camus, relacionando sus ideas con chismes sobre su vida personal."

Por su parte, la escritora española Rosa Montero desmitifica a la pareja cuando afirma: "Pero luego están la Simone y el Sartre privados, que han ido emergiendo, como una sucia espuma, con la publicación póstuma de los papeles íntimos. Hemos sabido así que Sartre era un donjuán compulsivo y patético que necesitaba conquistar absolutamente a todas las mujeres, a las cuales inundaba de cartas amorosas de torpe énfasis, 'mi amor absoluto, mi pequeña pasión, mi gran amor para siempre jamás', repetitivas frases escritas el mismo día en misivas distintas para las diversas amantes que simultaneaba de forma clandestina. Y es que la honestidad y la transparencia sólo la usaron Simone y Sartre entre ellos mismos, para comentarse cínicamente los más escabrosos detalles de sus amoríos".

En Simone de Beauvoir la noción de superioridad incluye también la de separación y soledad. Paradójicamente su «desesperación absoluta» compensa su ausencia de Dios y el sentido de su vida separado de su clase social. Pero la "desesperación" absoluta de Simone no la impulsa a abandonarlo todo, a ser marginal, a no ser pública.

Simone también lo reconoce en un pasaje de *Memorias de una joven formal*, luego de haber escrito: "Por momentos tenía un escrúpulo, recordaba que todo es vanidad (...) Sólo tenía una vida que vivir, quería lograrla, nadie me lo impediría (...) No abandoné el punto de vista de lo absoluto: pero, puesto que de ese lado todo estaba perdido, decidí no preocuparme más. Me gustaba mucho la frase de Lagneau: "No tengo más sostén que mi absoluta desesperación." Una vez esa desesperación establecida, como yo seguía existiendo, debía arreglármelas en la tierra lo mejor posible, es decir hacer lo que me gustara".

Un amigo de la universidad Pradelle le encara incluso haber elegido demasiado precipitadamente la desesperación. Y no le faltaba razón, pues Simone quería construir una obra, un pensamiento, en ese sentido su desesperación sólo era el marco vivencial que la empujaría al futuro credo existencialista no sólo en el campo teórico sino en el de la experiencia límite.

Sobre la soledad hay que añadir asimismo una pregunta clave que se hace en *Memorias de una joven formal* : "¿Acaso un hombre se casa con una mujer como yo?". "Estoy segura de que no existe aquel que verdaderamente lo sería todo, lo comprendería todo, profundamente hermano y semejante a mí misma. "Lo que me separaba de todos los demás era una cierta violencia que yo no encontraba sino en mí, yo estaba condenada a la soledad."

A Simone le inquietaba dejarse arrastrar por la sed del éxito, de la celebridad, cosas que despreciaba, aunque esos escrúpulos que consideraba abstractos no pesaban lo suficiente para detenerla.

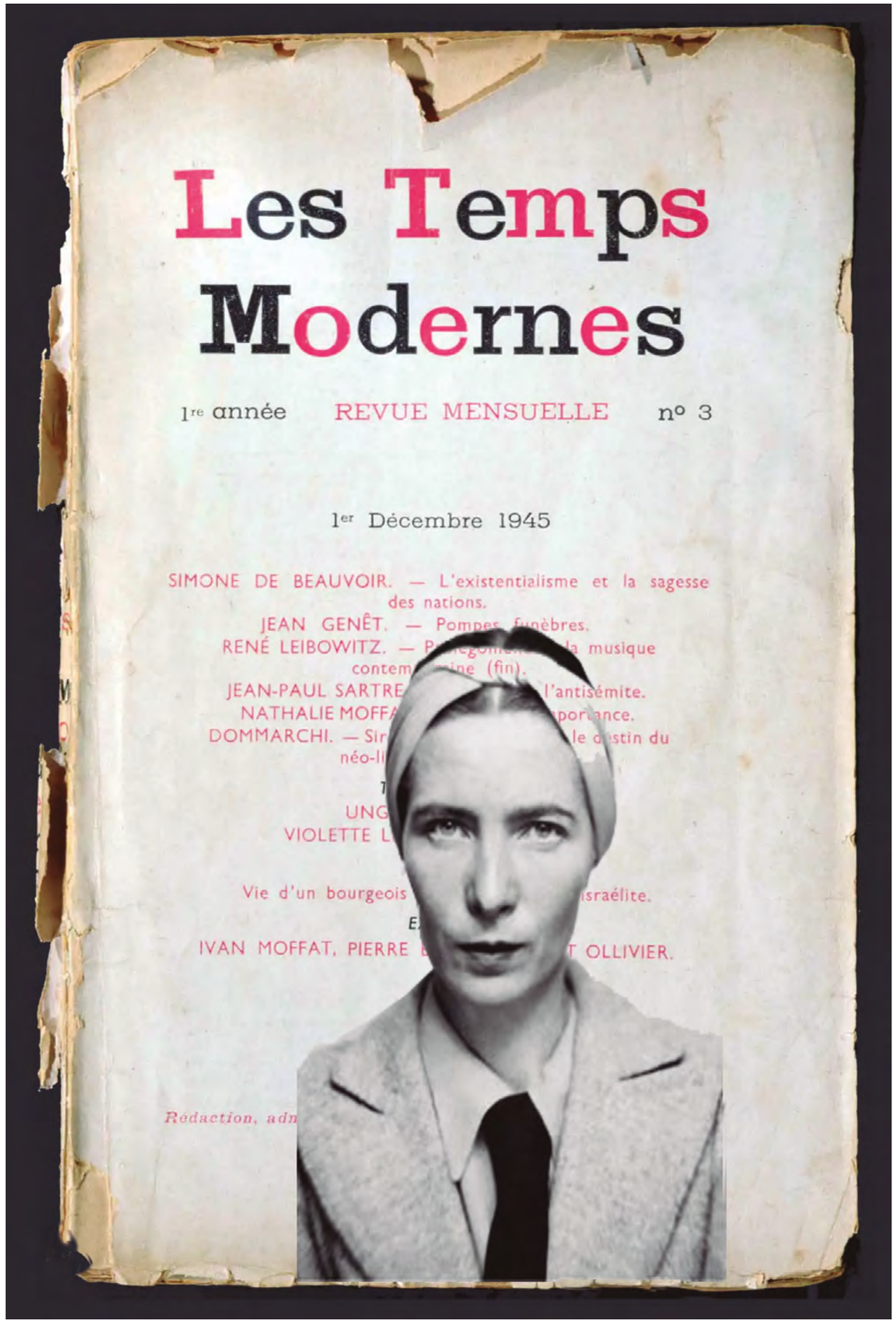
Su influencia en las escritoras peruanas se destaca en las declaraciones hechas para la revista limeña *Casa de cartón*, hacia 1986, donde se nota el influjo de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. Las primeras revistas feministas aparecidas en los ochenta en el Perú acusan también el influjo de estas dos personalidades europeas. La presencia de Simone de Beauvoir a través de sus ensayos y memorias es indiscutible en la generación del setenta. Lo mismo sucede con Virginia Woolf y su muy citado ensayo *Una Habitación propia*. Ambas dejan huellas en los textos juveniles y en la vida cotidiana de las narradoras noveles. Así como la escritora francesa, que abandonó la casa paterna a los veintiún años con un título profesional bajo el brazo y la promesa de iniciar una relación duradera con Sartre, esa relación abierta marcó a una generación universitaria aspirante a escritora o periodista que, desafiando las convenciones sociales, salió a conquistar la independencia de un espacio que por exceso de paternalismo o falta de recursos económicos pareció siempre lejano, inalcanzable.

Notas

1 *El momento de Raquel*, disponible en <http://elmomentoderaquel.blogspot.com › 2018/01 › la-... enero 9, 2018

2 Czeslaw Milosz, *Abecedario, Diccionario de una vida*, Turner FCE, España 2003, p. 81.

3 Ibídem, p. 60.



Simone de Beauvoir: El fuego de la existencia

Peter Elmore escritor

No hubo en el siglo XX ninguna pareja de intelectuales más influyente y famosa que la formada por Simone de Beauvoir (1908-1986) y Jean-Paul Sartre (1905-1980). Además, en la nómina central de filósofas y escritoras europeas no puede faltar el nombre de la autora de *El segundo sexo* y los volúmenes autobiográficos *Memorias de una joven formal, La plenitud de la vida* y *La fuerza de las cosas.* Mujer intensa en sus convicciones y consecuente con sus elecciones, de Beauvoir vivió una existencia plenamente comprometida con su tiempo: el feminismo, la izquierda intelectual y el pensamiento existencialista tuvieron en ella una de sus figuras mayores. La escena cultural parisina de la segunda posguerra no sería lo que fue sin la presencia de quien, en el mítico café Les Deux Magots, avivaba las discusiones con quienes escribían en una revista crucial, *Les Temps Modernes*, fundada por ella, Sartre y Maurice Merleau-Ponty. Aunque, como señaló ella misma, conocer a Sartre en 1929 fue "el mayor acontecimiento intelectual de su vida", verla a la sombra de él es un error: impide apreciar el brillo de una vida fascinante y una obra muy valiosa.

Nacidas en una familia católica de clase alta, Simone de Beauvoir y su hermana menor –Hélène—parecían destinadas desde la infancia a gozar de una existencia privilegiada, pero sofocante. La ruina del abuelo banquero, que arrastró a toda la familia, cambió ese guion previsible y, paradójicamente, fue la razón de que el padre alentara las inquietudes intelectuales de su hija mayor. La dote de Simone sería su educación. La disciplina que eligió fue la filosofía y en la universidad de La Sorbona se graduó con una tesis sobre Leibniz. En 1929 aprobó ampliamente el muy competitivo examen de *agrégation.* Quedó en segundo lugar entre todos los candidatos; el primer puesto lo obtuvo Sartre, pero cabe notar que –a diferencia de Simone de Beauvoir—él rendía el examen por segunda vez.

Con Sartre tuvo Simone de Beauvoir una relación no convencional y abierta que duraría, como dice la fórmula matrimonial, hasta que los separó la muerte. Bisexual y apasionada, Simone de Beauvoir tuvo numerosos "amantes contingentes" –la frase es de Sartre y de ella—de ambos sexos. No se trataba, en rigor,

de relaciones ocasionales. De hecho, uno de esos amores fue el que la unió, aún en la distancia, al escritor americano Nelson Algren. El vínculo fue tormentoso y terminó con una separación amarga, pero de Beauvoir no olvidó a Algren. El anillo con el cual la enterraron en el cementerio de Montparnasse, en una tumba al lado de la de Sartre, fue el que muchos años antes le había regalado el autor de *El hombre con el brazo de oro*. Intensa y trágica fue la relación que en la adolescencia formó ella con Elizabeth Mabille, Zaza, quien murió en plena juventud. Esa pasión es la que registra, en clave de ficción, la novela *Inseparable,* escrita en 1954 pero publicada –por decisión de Simone de Beauvoir– póstumamente.

Simone de Beauvoir y su amiga Elizabeth Mabille (Zaza),1927

El segundo sexo

Autora de novelas, ensayos, textos de filosofía, crónicas, obras de teatro y artículos de opinión, Simone de Beauvoir acumuló una bibliografía enorme desde principios de la década de 1940, pero de ese caudal acaso permanezcan como aportes principales *El segundo sexo*, los libros de memorias, la novela *Los mandarines* y las crónicas de las postrimerías de su madre y de Sartre –*Una muerte muy dulce* y *La ceremonia del adiós,* respectivamente–.

Pesquisa feminista que se funda en la fenomenología y el existencialismo para dilucidar la condición de la mujer, *El segundo sexo* apareció en 1949. Libro extenso y sólidamente argumentado, *El segundo sexo* es el fundamento teórico de esa "segunda ola feminista" que en la década de 1960 creció con la alta marea de movimientos contestatarios que tendrían su expresión más nítida en el mayo del 68 parisino y en las movilizaciones contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos. Inicialmente, de Beauvoir se propuso analizar y desmontar los mitos de la feminidad a partir de su propia condición de mujer y, en términos más amplios, de lo que significa *existir en un cuerpo femenino* dentro de una sociedad patriarcal. Sexo y género no son categorías neutrales ni idénticas, afirma de Beauvoir. "No se nace mujer, se llega a serlo" es la frase –lapidaria y paradójica– que sustenta el ambicioso y provocador libro de la filósofa francesa. Las 832 páginas de *El segundo sexo* se dividen en dos partes: la primera está dedicada a la historia y la mitología, mientras que la segunda se centra en la experiencia vivida. A través del minucioso desmontaje del mito de "lo eterno femenino" y la crítica de este, la autora postula que la "existencia femenina" es, en verdad, una construcción patriarcal: su efecto es que la mujer vive como un ser escindido, negado en su capacidad de cambiar el mundo y encasillado en el ámbito de lo meramente repetitivo y pasivo.

La tesis de *El segundo sexo* es, básicamente, esta: en la sociedad patriarcal, el Hombre es el ser

Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en París,1956. Foto de Willy Rizzo

esencial, mientras que la Mujer existe como su Otro. La universalidad es, así, el dominio de lo masculino; lo femenino, en cambio, tiene el rango de lo particular y derivativo. Esta condición es internalizada, a través de la educación y la vida familiar, por las mujeres. La diferencia sexual entre hombres y mujeres es real, pero es puramente ideológica y opresiva la conclusión patriarcal de que esa diferencia justifique la subordinación de la mujer. Por ejemplo, la idea de que la mujer es el sexo "débil" asume que la fortaleza es un rasgo propiamente masculino. ¿Pero sobre qué base se define la fuerza? La mayor estatura o la capacidad de cargar bultos más grandes parecen criterios banales cuando se les compara con, digamos, la longevidad: es un hecho que las mujeres, en promedio, viven más que los hombres. Simone de Beauvoir no invierte los términos, por cierto, para decir que las mujeres son superiores a los hombres porque hay más viudas que viudos. El ejercicio mental demuestra, más bien, lo deleznables que son los argumentos supuestamente obvios y factuales en favor de la superioridad masculina.

La distinción entre sexo y género es clave. A partir de ella, Simone de Beauvoir puede exponer cómo seres humanos con características biológicas propias devienen 'mujeres' al vivir bajo ciertas condiciones económicas, políticas e históricas y someterse a determinadas convenciones morales y sociales. Así, la mujer existe como una realidad viva, corporal, pero es también una creación social. En una sociedad como la nuestra, dice Beauvoir, hacerse mujer significa vivir por y para los hombres: en otras palabras, constituirse como objeto del deseo masculino.

¿Cómo puede la mujer dejar de ser un Otro Inesencial? La solución no es negar o combatir al hombre, sino convocar y apelar: en suma, exigir el reconocimiento de una situación de radical injusticia entre los sexos. Ese es un paso importante, pero no basta. Es imperativa una reconstitución del lazo entre hombres y mujeres que les permita a estas realizar su potencial erótico, económico y político. Esto, contra lo que uno podría pensar, no es un programa para alcanzar la felicidad. Simone de Beauvoir señala que son muchas las mujeres a las cuales se les ha inculcado desde muy temprano un sentimiento de subordinación que, entre otras cosas, las exime de las incómodas exigencias de la libertad. La liberación no es fácil. Es inseparable de la lucha y el conflicto, porque para lograrla es preciso luchar contra hábitos de masculinidad y femineidad tan fuertemente arraigados que se sienten como si fueran no solo *normales,* sino *naturales*. Simone de Beauvoir, leal a una lógica progresista inspirada en el marxismo, está persuadida de que a la larga la revolución (del sexo y los géneros) triunfará sobre las ruinas de los mitos patriarcales.

La utopía del reconocimiento mutuo no existe aún en la sociedad, pero sí es parte ya de la experiencia humana: la cópula entre amantes es su modelo y su ejemplo. Los auténticos amantes se encuentran el uno en el otro, a la vez objetos y sujetos del deseo. El placer compartido de los cuerpos que se quieren es una rebelión fugaz contra la ley del orden patriarcal. Pocos pensadores han reivindicado el amor y el goce como Simone de Beauvoir en *El segundo sexo.* Esa actitud le dio ribetes de escándalo a un libro que, por lo demás, nada tiene de exhibicionista o lascivo.

Al final de *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir presenta su visión sobre el estado de la mujer a mediados del siglo XX. Siete décadas más tarde, se leen esas páginas con una sensación ambigua: mucho ha cambiado, nada ha cambiado lo suficiente. Fundacional y polémico, *El segundo sexo* es un libro radical, en el mejor sentido de la palabra. Sin duda, se trata de una contribución fundamental al pensamiento moderno.

La historia de la existencia

Para una filósofa como Simone de Beauvoir, escribir extensamente sobre la propia vida implicaba una toma de posición sobre la realidad humana: para entenderse, hay que situarse en el tiempo. *Memorias de una joven formal, La plenitud de la vida* y *La fuerza de las cosas* cubren un arco temporal de cincuenta y cuatro años. *Memorias de una joven formal* (1958) narra la edad temprana y las experiencias formativas. El libro empieza con la crónica de la niñez y llega hasta 1929, cuando a los 21 años Simone de Beauvoir conoce a Sartre y termina con éxito sus estudios de filosofía en La Sorbona. El título es irónico, pues la biógrafa de sí misma no fue nunca convencional, pese a los esfuerzos y deseos de sus padres. La admiración por el padre y el desdén por la madre son notorios, como también la pérdida de la fe y la avidez por pensar más allá de las verdades establecidas. *La plenitud de la vida* (1960) abarca desde 1929 hasta 1944: son años de crisis general, de crecimiento intelectual, de exploración amorosa y de compromiso político. Casi dos décadas –de 1944 hasta 1962—son la materia de *La fuerza de las cosas* (1963). Con el reconocimiento y el prestigio, vienen cada vez más obligaciones y responsabilidades: en esos años publica *El segundo sexo,* los primeros volúmenes de su autobiografía y *Los mandarines*, la novela por la cual recibió el Premio Goncourt en 1954.

Manifestación feminista en París,1970.

El examen de las elecciones hechas en momentos decisivos de la vida, la voluntad de hablar sin inhibiciones ni falso pudor y el propósito de hacer de la experiencia personal un objeto de la meditación filosófica animan la escritura del yo en los libros autobiográficos de Simone de Beauvoir. En cierta medida, con ellos se puede alinear *Los mandarines*, pese a que es una obra de ficción. *Roman à clef,* en *Los mandarines,* los personajes son versiones de personas –incluida la propia Simone de Beauvoir– que estaban en el centro de la escena intelectual francesa de posguerra. El interés de *Los mandarines* como documento y crónica se mantiene, pero esa dimensión opaca y pone en segundo plano el valor de la obra misma como relato novelesco.

El paso del tiempo y la mortalidad son problemas que marcan al pensamiento existencialista, pero no es desde una perspectiva meramente intelectual que Simone de Beauvoir escribió sobre la vejez, que –sin sentimentalismo y de un modo franco– es el asunto de dos libros: *Una muerte muy dulce* (1964) y *La ceremonia de los adioses* (1981). El primero se centra en la agonía y el final de la madre de Simone de Beauvoir; el segundo es un recuento, a la vez doloroso y lúcido, de los últimos años de Jean-Paul Sartre.

Figura clave en la cultura francesa del siglo XX, Simone de Beauvoir encarnó una forma de vida intelectual y de presencia en la esfera pública que no tiene ya equivalente en la actualidad. Valiente en sus elecciones, rigurosa en el pensamiento y apasionada en sus vínculos, Simone de Beauvoir fue, sin duda, una mujer extraordinaria. Su obra y su trayectoria lo demuestran.

Beauvoir:
de la espisteme otra a la sujeto plural

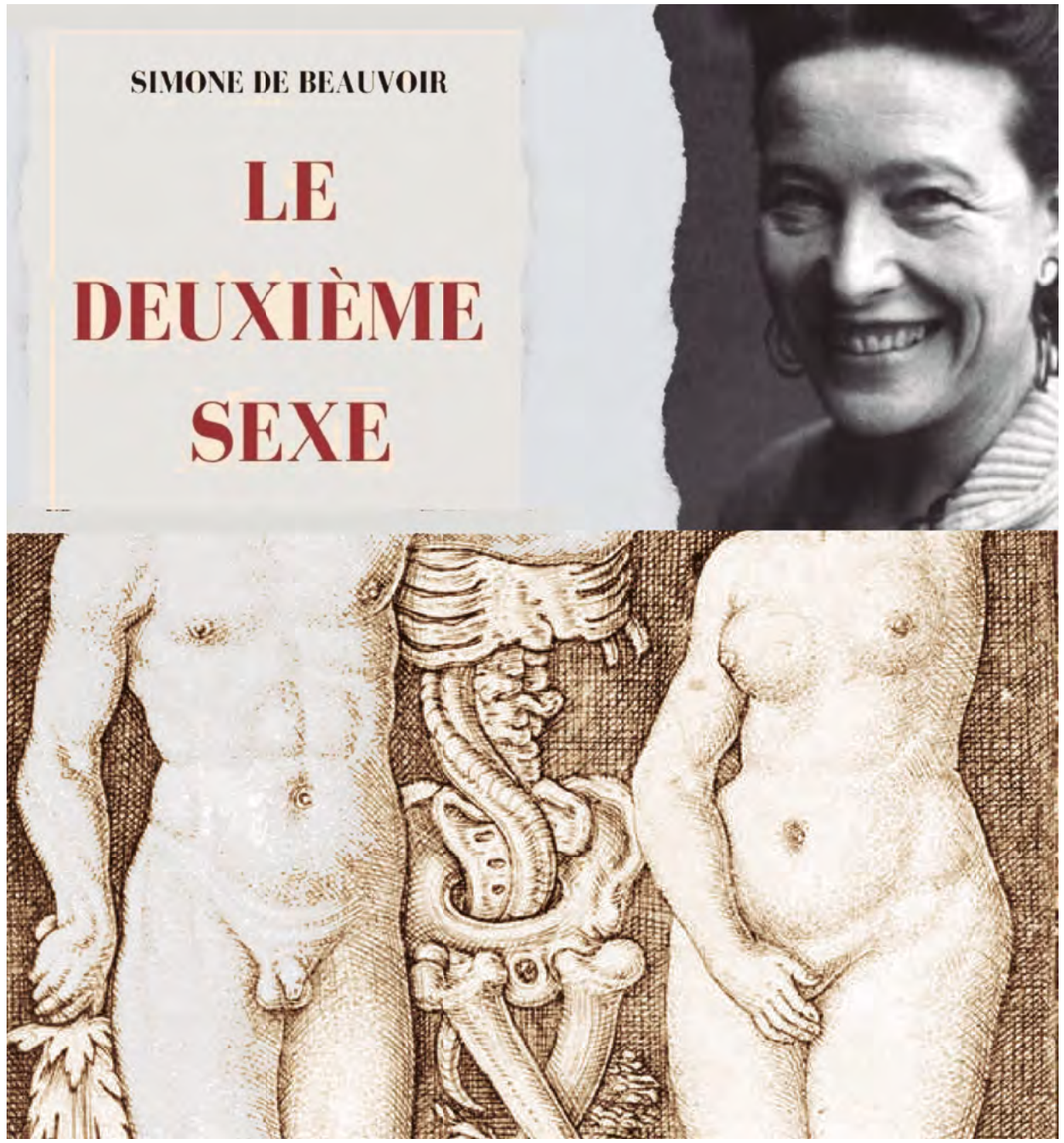
Rocío Silva Santisteban escritora

La Humanidad es macho

En el mundo globalizado en el que vivimos hay palabras que circulan como verdades científicas cuando en realidad se trata de metáforas. Una demasiado usada es la palabra inclusión. Se habla de inclusión como una estrategia contra la desigualdad: te incluyo y de esa manera podemos estar tranquilos; no habrá privilegiados, sino que todos estaremos homogenizados en un marco de igualdad feliz. En su formulación general la propuesta parece loable. No obstante, "inclusión" implica que los excluidos pueden "entrar" a formar parte de los que siempre han estado adentro, en otras palabras, desde el *telos* de los privilegiados. Hay una medida que se da por supuesta, y esa medida no la van a aportar los "excluidos que serán incluidos", sino los que estuvieron adentro conformando al sujeto. Esto implica que la inclusión en realidad no es otro asunto que una adhesión "a mis intereses y mis prácticas".

Eso ha sucedido históricamente con las mujeres: se nos quiere "incluir" teniendo en consideración al hombre como el centro del conocimiento, de las leyes, de los paradigmas. Por eso mismo, como señala Simone de Beauvoir, se nos ha considerado lo otro de la historia de la humanidad: "así también hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino […] La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino en relación con él [..] Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro" (*El segundo sexo,* p.18). Pero en realidad no es lo Otro lo que tenga una definición propia: la mujer siempre será, entonces, desde esta perspectiva como ser humanos, especular al varón: "no es lo Otro lo que al definirse como Otro, define lo Uno, sino que es planteado Otro por lo Uno" (p.20) y por eso mismo, nunca podrá ser ontológicamente independiente en tanto siga manteniéndose como especular.

Las citas del párrafo anterior pertenecen a uno de los libros fundamentales para entender el pensamiento de Beauvoir: *El Segundo Sexo*. Se trata de un texto que Beauvoir inició cuando aún no era feminista y por sugerencia de Jean Paul Sartre. Sartre le aconsejó tamaña empresa, ante el desasosiego de la postguerra, y la frustración de haber iniciado una novela sobre la mujer que no lograba estructurar. Por eso mismo ella decidió adentrarse en los pocos estudios sobre el tema que había a la fecha y en 1946 inicia un ensayo sobre los mitos que los hombres han ido creando para darle sentido al "eterno femenino". Posteriormente este breve ensayo empieza a alargarse y Beauvoir decide darle una coherencia y articulación mayor, utilizando el método de Husserl, la fenomenología, para intentar abarcar todas las aristas del "fenómeno mujer". Es así como se genera este



gran libro: el más polémico que se hubo escrito sobre el tema de la mujer hasta la fecha y que durante las dos primeras semanas, en mayo de 1949, vendió veinte mil ejemplares. Fue tan polémico que, algunos años después, Beauvoir recuerda la amarga experiencia de haber recibido todo tipo de críticas, de todos los niveles, incluso de sus propios compañeros intelectuales como Albert Camus, quien la acusó, "con algunas frases tristes, de haber ridiculizado al macho francés". Pero esto no fue todo:

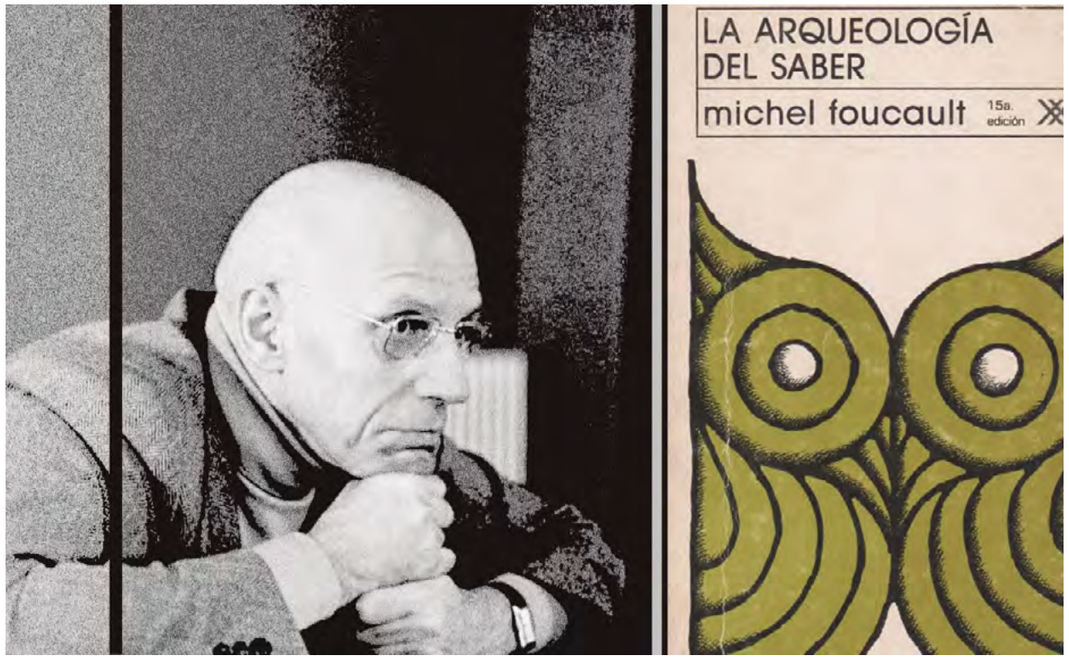
Firmados o anónimos recibí epigramas, cartas, sátiras, amonestaciones, exhortaciones que me dirigían, por ejemplo, "miembros muy activos del primer sexo". Insatisfecha, frígida, priápica, ninfómana, lesbiana, cien veces abortada, fui todo, hasta madre clandestina. Me ofrecieron curarme la frigidez, saciar mis apetitos de gula, me prometían revelaciones en términos groseros, pero en nombre de la verdad y de la belleza, del bien y del mal, y de la santidad…" (La fuerza de las cosas).

Reacciones de tamaño calibre no hacen sino confirmar la fuerza de la propuesta: el libro había incomodado, alterado, irritado a los inalterables intelectuales franceses. Y precisamente, considero, que Camus no estaba tan perdido cuando le espetó a Beauvoir esas "frases tristes": pero no es que se hubiera ridiculizado al macho francés como seductor o galán, sino precisamente, se había ridiculizado al "yo cognoscente" de la filosofía francesa: se había ridiculizado una manera de entender el mundo de los filósofos franceses con un texto en el cual se detractaba de ese logos androcentrado que sólo mira al resto desde su propia y autoritaria ontología.

El objetivo principal de estas páginas es radicalizar aún más la propuesta de Beauvoir e indagar por qué no hemos podido remontar la episteme otra de las ciencias y de los saberes para poder deslizarnos de esa cárcel conceptual y apelar a nuevas formas de entendernos y entender el mundo. ¿Por qué las mujeres seguimos siendo las otras, las que deben ser incluidas, si en tanto mujeres, con todas nuestras heterogeneidades y diferencias, somos la mitad de la humanidad?, ¿por qué no podemos proponer una episteme propia y de una vez por todas considerarnos sujeto?, ¿por qué no hemos seguido las enseñanzas de Beauvoir? O, es que verdaderamente, como sostenía ella, "El hombre que constituye a la mujer en otro hallará en ella profundas complicidades. Así pues, la mujer no se reivindica como sujeto [..] porque a menudo se complace en su papel de Otro" (*El segundo sexo,* p.23).

¿Qué episteme?

Según el diccionario de la RAE episteme es "un conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas". No obstante, el término episteme es mucho más complejo y tiene muchas acepciones, que no se encuentran obviamente en los diccionarios al uso. En la historia de la filosofía se le ha usado como marco para entrar a analizar diferentes zonas del conocimiento. No soy filósofa, esto es, no he leído sistemáticamente ni a Platón, ni a Hegel, ni a Heidegger, pero me atrevo a entrar en estas disquisiciones porque considero que es imprescindible para el pensamiento feminista poder comentar, criticar y problematizar los "supuestos" de las ciencias y del conocimiento.



En ese sentido, seguiré lo que propone Michel Foucault, que es, como todos saben, un filósofo que más parecía antropólogo, aunque, sin embargo, no dejó de ser profundamente "un filósofo francés", y en su mundo de pensamiento homosocial no cuestionó siquiera utilizar la palabra "hombre" como sinónimo de ser humano. Sin embargo, es uno de los que ha deconstruido el saber y, en ese sentido, ha propuesto uno de los conceptos de episteme sobre los cuales me interesa indagar.

Para Foucault "episteme es el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados, el modo según el cual en cada una de esas formaciones discursivas se sitúan y operan los pasos a la epistemologización [o instauración de una episteme], a la cientificidad, a la formalización…" (*La arqueología del saber*, p.323). Para graficar el concepto, Foucault habla de uno de sus temas más caros: la locura. La locura se ha "organizado, pensado, representado, valorado" de muy diferente manera, según se la haya abordado en el s. XII en Europa sacudida por las hambrunas y la peste, o en el s. XX después de Freud y Lacan.

Para Foucault, entonces, la episteme no es una forma de conocimiento, o un tipo de racionalidad. Sería más bien un "conjunto indefinidamente móvil de escansiones, de desfases, de coincidencias que se establecen y se deshacen" (p.324) y que organizan, eso que él denomina, prácticas discursivas. Por eso mismo, sostiene, la "episteme no juega un derecho a ser o no ciencia, es el hecho de que existe" (p.324). A su vez el hecho de que existe, se debe a una práctica histórica.

La sujeto plural

Teniendo estos puntos en consideración, lo que quiero proponer en este texto es una epistemologización, o instauración de una episteme, basada en la mujer como sujeto del conocimiento, de los valores, de las leyes, de la moral, de la ética, de las políticas públicas y de las producciones culturales contemporáneas. La construcción de una sujeto plural.

Una sujeto plural toma posición para hablar, y esta práctica dentro del discurso, instaura una determinada manera de entender el mundo: un saber. Los saberes, de esta manera, organizan una serie de hilos de sentido que luego van a ser la urdimbre y la trama de una episteme. En la medida en que, como sostiene Foucault, no existe saber sin una práctica discursiva (p.307), y en tanto que mujeres hemos puesto a rodar sobre el mundo una serie de saberes en los cuales, como práctica discursiva, nos hemos organizado como sujetos de las mismas, entonces es preciso reorganizar al "yo cognoscente" desde el espacio heterogéneo y también discontinuo de *una sujeto plural*. La mujer como UNA no existe, ni pretendemos su existencia, lo que proponemos es que de la infinitud de posibilidades de vivir la vida como una sujeto plural, trans o cisgénero, explote un nuevo paradigma.

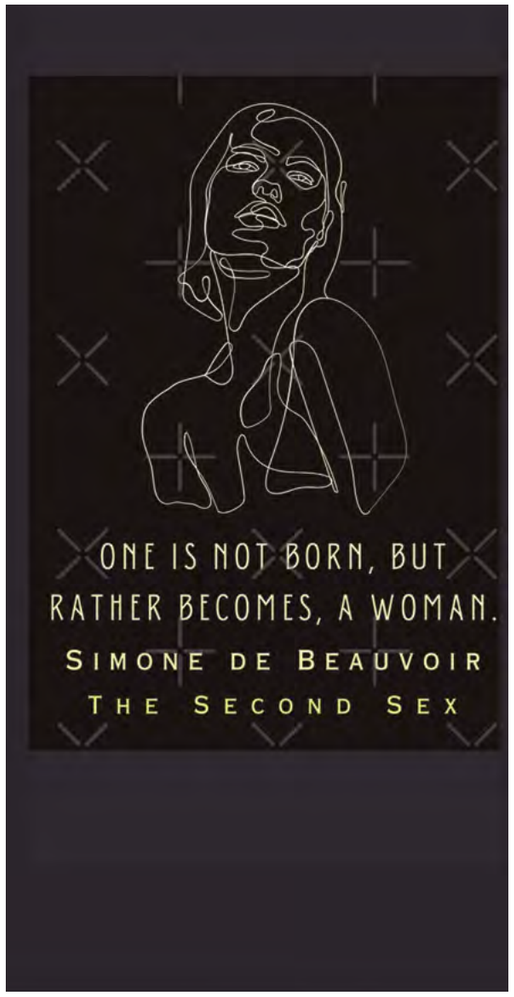
La científica Sandra Harding sostiene que las mujeres hemos sido excluida de la historia en tanto que nuestras actividades se encontraban fuera de aquellas consideradas imprescindibles para organizar la civilización, esto es, la diplomacia, la constitución, las guerras, la política y la cultura (p.3), hoy en día todas esas categorías —incluida la de civilización— tienen que volver a pensarse para "capturar la humanidad de las mujeres, y no la humanidad del otro del hombre" (p.3).

Una "humanidad de las mujeres" no es simplemente una organización de la otredad dentro de los paradigmas tradicionales y androcéntricos de conocimiento. Si la modernidad ha sido planteada como una práctica discursiva desde

la virilidad (Harding p.3), una "humanidad de las mujeres" debe organizarse a través de una actitud renovadora que entienda a las alteridades —precisamente nosotras que somos la alteridad por antonomasia—no desde el telos de la inclusión, sino del respeto de ese mundo de la alteridad *como otro instituyente de sentido*, como organizador de conocimientos y saberes.

Esto implica volver a pensar en los universales no desde un relativismo cultural poco operativo sino desde una perspectiva diferente: pensar en que lo universal sólo es posible entendiendo a las alteridades como sujetos-de-sí-mismo o como sujetas plurales. Una universalidad que convoque a un permanente diálogo intercultural. Una universalidad que no sea la del hombre-blanco-occidental, pero tampoco, de la mujer-de-color-tercermundista: sino un espacio donde ambos dos, y los demás, converjan en la búsqueda de equidad y justicia. Por lo tanto, la propuesta, es que el sujeto de las normas, del conocimiento, de la modernidad, sea una *sujeto plural*. La plurarilidad del sujeto la han propuesto varios autores, incluyendo a Alain Badiou: "Llegué entonces a la convicción de que se puede devenir sujeto, a partir del momento en que uno es llevado más allá de sí mismo por el poder del acontecimiento. Por supuesto, esta experiencia no es únicamente política. También la experiencia amorosa tiene una dimensión de infinidad comparable, es decir, una multiplicación al infinito de la posibilidad de vivir" (*El ser y el acontecimiento*). Precisamente salir de la unicidad del ser en el mismo momento de la pluralidad del goce: el yo-en-ti que es el tú-en-mí multiplicándose ad infinitum.

Si, como sostiene Beauvoir, la "razón se ha convertido en manos de los hombres en una forma solapada de violencia" (p.601), precisamente como método de lucha contra la "violencia epistémica" es indispensable plantear una "crítica a la razón androcéntrica" y de una vez por todas deconstruir la íntima relación de poder entre logos y falo [dinamitar el falogocentrismo] y darle un significante propio



a este "significado sin significante" que hemos sido durante un largo periodo de la historia de la humanidad.

No propongo construir un contra-universo como sostenía Beauvoir, sino que, en la medida que somos tan subalternas como los indígenas y más aún si somos mujeres-indígenas, si somos tan "excluidas del banquete" (Vallejo dixit) como tantos otros que no constituyen el UNO que le da sustancia al sujeto de las ciencias, entonces podemos plantear una manera completamente diferente de construir una universalidad que esté simplemente basada en identidades heterogéneas y múltiples.

LA MUJER EN LA HISTORIA Y EN EL SIGLO XX*

Simone de Beauvoir

Nadezhda Krupskaya pronunciando un discurso en un congreso de mujeres soviéticas, 1927

Es en la URSS donde el movimiento feminista adquiere la máxima amplitud. Se había esbozado a finales del siglo XIX, entre las estudiantes de la *intelligentzia*; en general, se muestran menos apegadas a su causa personal que a la elección revolucionaria; «van al pueblo» y luchan contra la Okrana de acuerdo con métodos nihilistas: Vera Zassulich ejecuta en 1878 al prefecto de Policía Trepov. En el curso de la guerra ruso-japonesa, las mujeres reemplazan a los hombres en muchos oficios; adquieren conciencia de sí mismas, y la Unión Rusa por los Derechos de la Mujer reclama la igualdad política de ambos sexos; en el seno de la primera Duma se crea un grupo parlamentario para los derechos de la mujer, pero carece por completo de eficacia. Será la Revolución la que realizará la emancipación de las trabajadoras. Ya en 1905 habían participado ampliamente en las huelgas políticas de masas desencadenadas en el país; y habían acudido a las barricadas. En 1917, unos días antes de la Revolución, y con ocasión de la Jornada Internacional de la Mujer (el 8 de marzo), se manifestaron en masa por las calles de San Petersburgo, exigiendo pan, paz y el regreso de sus maridos. Participaron en la insurrección de octubre; entre 1918 y 1920 representaron un importantísimo papel económico y hasta militar en la lucha de la URSS contra los invasores. Fiel a la tradición marxista, Lenin ha vinculado la emancipación de las mujeres a la de los trabajadores; les ha concedido la igualdad política y económica.

Cartel soviético por el Día Internacional de la Mujer.

*Este texto pertenece a *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y el título, puesto por nosotros, solo pretende expresar su contenido.

El artículo 122 de la Constitución de 1936 estipula que: «En la URSS, la mujer goza de los mismos derechos que el hombre en todos los dominios de la vida económica, oficial, cultural, pública y política.» Y estos principios han sido precisados por la Internacional Comunista, que reclama: «Igualdad social de la mujer y del hombre ante la ley y en la vida práctica. Radical transformación del derecho conyugal y del código de la familia. Reconocimiento de la maternidad como función social. Los cuidados y la educación de los niños y adolescentes correrán por cuenta de la sociedad. Lucha civilizadora organizada contra la ideología y las tradiciones que hacen de la mujer una esclava.» En el dominio económico, las conquistas de la mujer han sido deslumbrantes. Ha obtenido la igualdad de salarios con los trabajadores masculinos y ha participado intensamente en la producción; en virtud de todo ello, ha adquirido una considerable importancia política y social. En el folleto recientemente editado por la Asociación Francia-URSS se dice que en las elecciones generales de 1939 había 457.000 mujeres diputadas en los Soviets regionales, de distrito, de ciudad y de aldea, 1.480 en los

Jugando a la pelota. Óleo de Aleksander Deneika, 1939

Soviets superiores de las Repúblicas socialistas, 227 tenían escaños en el Soviet Supremo de la URSS. Cerca de diez millones de mujeres son miembros de los sindicatos. Constituían el 40 por 100 del contingente de obreros y empleados de la URSS; entre los stajanovistas se contaba gran número de obreras. Sabida es la participación que la mujer rusa ha tenido en la última guerra; las mujeres rusas han realizado un enorme trabajo hasta en las ramas de producción donde predominaban las profesiones masculinas: metalurgia y minas, transporte fluvial de madera, ferrocarriles, etc. Se han distinguido como aviadoras, paracaidistas, han formado ejércitos de guerrilleras.

Esa participación de la mujer en la vida pública ha suscitado un espinoso problema: su papel en

Desfile en la Plaza Roja,1935. Foto de Aleksander Rodchenko

Polina Ospenkp, Valentina Grizobudova y María Raskova heroínas soviéticas que lucharon contra la invasión nazi.

la vida familiar. Durante todo un largo período de tiempo se ha tratado de emanciparla de las servidumbres domésticas: el 16 de noviembre de 1924, la Asamblea plenaria del Komintern proclamaba que: «La Revolución será impotente en tanto subsistan la noción de la familia y las relaciones familiares.»

El respeto concedido a la libre unión, la facilidad del divorcio, la reglamentación legal del aborto, aseguraban la libertad de la mujer ante el hombre; las leyes sobre vacaciones por embarazo, guarderías infantiles, jardines de la infancia, etc., aliviaban las cargas de la maternidad. A través de testimonios apasionados y contradictorios, resulta difícil discernir cuál era su situación concreta; pero lo cierto es que hoy las exigencias de la repoblación han conducido a una política familiar diferente: la familia aparece como la célula social elemental, y la mujer es a la vez trabajadora y ama de casa[1]. Estrechamente subordinada al Estado, como todos los trabajadores, estrechamente ligada al hogar, pero teniendo acceso a la vida política y a la dignidad que confiere el trabajo productor, la mujer rusa se halla en una situación singular.

En la sesión que acaba de celebrar en la ONU la Comisión para el estudio de la situación de la mujer, ha reclamado que la igualdad de derechos para ambos sexos sea reconocida a través de todas las naciones, y ha aprobado varias mociones tendentes a transformar en realidad concreta ese estatuto legal. Así, pues, parece que la partida está ganada. El porvenir no puede por menos que conducir a una asimilación cada vez más profunda de la mujer en el seno de una sociedad otrora masculina.

Si echamos una ojeada de conjunto a la historia, vemos que de ella se desprenden varias conclusiones. Y, en primer lugar, la siguiente: toda la historia de las mujeres la han hecho los hombres. Al igual que en Norteamérica no hay problema negro, sino un problema blanco[2] y que «el antisemitismo no es un problema judío, sino nuestro problema»[3], así también el problema de la mujer siempre ha sido un problema de hombres. Ya se ha visto por qué causas han tenido ellos, al principio, junto con la fuerza física, el prestigio moral; ellos han creado los valores, las costumbres, las religiones, y jamás las mujeres les han disputado ese imperio. Algunas mujeres aisladas -Safo, Christine de Pisan, Mary Wollstonescraft, Olympe de Gouges- han protestado contra la dureza de su destino, y a veces se han producido manifestaciones colectivas; pero las matronas romanas que se coaligaban contra la ley Oppia o las sufragistas anglosajonas han conseguido ejercer alguna presión solo porque los hombres estaban dispuestos a sufrirla. Siempre han sido ellos quienes han tenido en sus manos la suerte de la mujer, y nunca han decidido en función de su interés, sino que siempre han tenido en cuenta sus propios proyectos, sus temores y sus necesidades. Cuando han reverenciado a la diosa-madre ha sido porque la Naturaleza los atemorizaba; tan pronto como el útil de bronce les ha permitido afirmarse frente a ella, han instituido el patriarcado; el estatuto de la mujer lo define entonces el conflicto entre la familia y el Estado; la actitud del cristiano ante Dios, el mundo y su propia carne es lo que se refleja en la condición que le ha asignado; lo que en la Edad Media se denominó «querella de mujeres», fue una querella entre clérigos y laicos a propósito del matrimonio y el celibato; lo que ha acarreado la tutela de la mujer casada ha sido el régimen social fundado en la propiedad privada, y la revolución técnica realizada por los hombres es lo que ha emancipado a las mujeres de hoy. Ha sido una evolución de la ética masculina lo que ha determinado la reducción de las familias numerosas mediante el birth control y ha liberado parcialmente a la mujer de las servidumbres de la maternidad. El propio feminismo no ha sido jamás un movimiento autónomo: en parte fue un instrumento en manos de los políticos, en parte un epifenómeno que reflejaba un drama social más profundo. Las mujeres nunca han constituido una casta separada, y en verdad tampoco han tratado de representar un papel en la Historia como sexo. Las doctrinas que reclaman el advenimiento de la mujer en tanto que es carne, vida, inmanencia, que es lo Otro, son ideologías masculinas que no expresan de ninguna manera las reivindicaciones femeninas. La mayoría de las mujeres se resignan a su suerte sin intentar ninguna acción; las que han intentado cambiarla no han pretendido encerrarse en su singularidad para hacerla triunfar, sino superarla. Cuando han intervenido en el curso del mundo, ha sido de acuerdo con los hombres, según las perspectivas masculinas.

Sufragista estadounidense con cartel de protesta

Esta intervención, en conjunto, ha sido secundaria y episódica. Las clases en que las mujeres gozaban de cierta autonomía económica y participaban en la producción eran las clases oprimidas, y, en tanto que trabajadoras, eran aún más esclavas que los trabajadores masculinos. En las clases dirigentes, la mujer era un parásito y, como tal, sometida a las leyes masculinas: en ambos casos, la acción le era punto menos que imposible. El Derecho y las costumbres no siempre coincidían, y entre ellos el equilibrio se establecía de manera que la mujer no fuese nunca concretamente libre. En la antigua República romana, las condiciones económicas dan a la matrona poderes concretos, pero no tiene ninguna independencia legal; con frecuencia sucede lo mismo en las civilizaciones campesinas y en la pequeña burguesía comerciante; ama-sirviente en el interior de la casa, la mujer es socialmente una menor. A la inversa, en las épocas en que la sociedad se disgrega, la mujer se emancipa; pero, al cesar de ser vasalla del hombre, pierde su feudo; no le queda más que una libertad negativa que no halla donde traducirse, salvo en la licencia y la disipación: así sucede durante la decadencia romana, el Renacimiento, el siglo XVIII y el Directorio. O bien encuentra donde emplearse, pero está esclavizada; o bien se emancipa, pero ya no tiene nada que hacer consigo misma. Entre otras cosas, es notable que la mujer casada haya tenido su lugar en la sociedad, pero sin gozar en esta de ningún derecho, mientras que la soltera, muchacha honesta o prostituta, disfrutaba de todas las capacidades del hombre; sin embargo, hasta el siglo presente ha estado más o menos excluida de la vida social. De esta oposición entre el Derecho y las costumbres ha resultado, entre otras cosas, esta curiosa paradoja: el amor libre no está prohibido por la ley, mientras que el adulterio es un delito; con frecuencia, sin embargo, la muchacha que comete una «falta» queda deshonrada, en tanto que la mala conducta del esposo se mira con indulgencia: multitud de mujeres, desde el siglo XVII hasta nuestros días, se han casado con objeto de poder tomar libremente un amante. Mediante este ingenioso sistema, la gran masa de las mujeres ha sido tenida a raya: se precisan circunstancias excepcionales para que una personalidad femenina logre afirmarse entre esas dos series de restricciones. Las mujeres que han realizado obras comparables a las de los hombres son aquellas a quienes la fuerza de las instituciones sociales ha exaltado por encima de toda diferenciación

Manifestación sufragista en Nueva York, 1910

sexual. Isabel la Católica, Isabel de Inglaterra y Catalina de Rusia no eran ni varón ni hembra: eran soberanas. Es curioso que, socialmente abolida su feminidad, ya no constituyera inferioridad: la proporción de reinas que tuvieron grandes reinados es infinitamente superior a la de los grandes reyes. La religión opera la misma transformación: Catalina de Siena y Santa Teresa están por encima de toda condición fisiológica de las almas santas; su vida secular y su vida mística, sus actos y sus escritos se elevan a alturas que pocos hombres han alcanzado jamás. Hay razones para pensar que, si las demás mujeres no lograron dejar una profunda huella en el mundo, se debe a que estaban limitadas en su condición. Apenas han podido intervenir de otra manera que no fuese negativa o indirecta. Judit, Charlotte Corday y Vera Zassulich asesinan; las mujeres de la Fronda conspiran; en el curso de la Revolución, durante la Comuna, las mujeres luchan al lado de los hombres contra el orden establecido; a una libertad sin derechos, sin poder, le es permitido erguirse en el rechazo y la revuelta, mientras se le prohibe participar en una construcción positiva; todo lo más, logrará inmiscuirse por caminos desviados en las empresas masculinas. Aspasia, madame de Maintenon y la princesa de los Ursinos fueron consejeras escuchadas; pero, aun así, preciso ha sido que se consintiera en escucharlas. Los hombres exageran de buen grado la importancia de tales influencias, cuando desean convencer a la mujer de que le ha correspondido la mejor parte; pero, en realidad, las voces femeninas se callan allí donde comienza la acción concreta; ellas han podido provocar guerras, pero no sugerir la táctica de una batalla; apenas han orientado la política más que en la medida en que la política se ha reducido a mera intriga: los verdaderos mandos del mundo jamás han estado en manos femeninas; ellas no han actuado sobre las técnicas ni sobre la economía; no han hecho y deshecho Estados, no han descubierto mundos. Ciertos acontecimientos se han desencadenado por ellas, pero más que agentes han sido pretexto. El suicidio de Lucrecia solo ha tenido un valor simbólico. El martirio le sigue siendo permitido al oprimido; durante las persecuciones cristianas, después de derrotas sociales o nacionales, las mujeres han representado un papel de testigos; pero jamás un mártir ha cambiado la faz del mundo. Incluso las manifestaciones e iniciativas femeninas han carecido de valor hasta que una decisión masculina las ha prolongado eficazmente. Las norteamericanas agrupadas en torno a la señora Beecher-Stowe sublevan violentamente a la opinión contra la esclavitud; pero los verdaderos motivos de la guerra de Secesión no fueron de orden sentimental. La «jornada de las mujeres», del 8 de marzo de 1917, tal vez precipitase la Revolución rusa; pero, no obstante, no fue más que una señal. La mayor parte de las heroínas femeninas son de una especie extravagante: aventureras, mujeres originales no tanto por la importancia de sus actos como por lo singular de sus destinos; así, si se compara a Juana de Arco, madame Roland y Flora Tristan con Richelieu, Danton o Lenin, se ve que su grandeza es, sobre todo, subjetiva: son figuras ejemplares antes que agentes históricos. El gran hombre surge de la masa y es llevado por las circunstancias: la masa de las mujeres está al margen de la Historia, y las circunstancias son para cada una de ellas un obstáculo y no un trampolín. Para cambiar la faz del mundo, es preciso en primer lugar estar sólidamente anclado en el mismo; pero las mujeres sólidamente enraizadas en la sociedad son aquellas que le están sometidas; a menos de haber sido designadas para la acción por derecho divino -y en tal caso se han mostrado tan capaces como los hombres-, la ambiciosa, la heroína, son extraños monstruos. Solo después de que las mujeres empiezan a sentirse en esta tierra como en su casa, se ve aparecer una Rosa Luxemburgo, una madame Curie. Ellas demuestran deslumbrantemente que no es la inferioridad de las mujeres lo que ha determinado su insignificancia histórica, sino que ha sido su insignificancia histórica lo que las ha destinado a la inferioridad[4] .

Rosa Luxemburgo en 1905

El hecho es flagrante en el dominio donde mejor han logrado afirmarse, es decir, en el dominio cultural. Su suerte ha estado estrechamente ligada a la de las letras y las artes; ya entre los germanos las funciones de profetisa y sacerdotisa recaían en las mujeres; puesto que están al margen del mundo, los hombres van a volverse hacia ellas cuando traten de franquear los límites de su universo y acceder a otro por medio de la cultura. El misticismo cortesano, la curiosidad humanística, el gusto por la belleza que se propaga en el Renacimiento italiano, el preciosismo del siglo XVII, el ideal progresista del XVIII, comportan, bajo formas diversas, una exaltación de la feminidad. La mujer es entonces el principal polo de la poesía, la sustancia de la obra de arte; los ocios de que dispone le permiten consagrarse a los placeres del espíritu: inspiradora, juez y público del escritor, se convierte en émulo suyo; con frecuencia es ella quien hace prevalecer un mundo de sensibilidad, una ética que alimenta los corazones masculinos y así interviene en su propio destino: la instrucción de la mujer es una conquista en gran parte femenina. Y, sin embargo, si este papel colectivo representado por las mujeres intelectuales es importante, sus aportaciones individuales son, en general, de menos valor. Porque no está comprometida en la acción es por lo que la mujer ocupa un lugar privilegiado en los dominios del pensamiento y del arte; pero el arte y el pensamiento tienen en la acción sus fuentes vivas. Estar situada al margen del mundo no es una situación favorable para quien pretenda recrearlo: también aquí, para emerger más allá del dato, es preciso primero estar profundamente enraizado en el mismo. Las realizaciones personales son casi imposibles en las categorías humanas colectivamente mantenidas en situación inferior. «Con faldas, ¿dónde queréis que se vaya?», preguntaba Marie Bashkirtseff. Y Stendhal decía: «Todos los genios que nacen mujeres se pierden para la dicha del público.» A decir verdad, no se nace genio: se llega a serlo; y la condición femenina ha hecho imposible ese devenir hasta el presente.

Notas

[1] Olga Michakova, secretaria del Comité Central de la Organización de la Juventud Comunista, ha declarado en 1944 en el curso de una entrevista: «Las mujeres soviéticas deben tratar de hacerse tan atractivas como permitan la Naturaleza y el buen gusto. Después de la guerra, deberán vestirse como mujeres y caminar con porte femenino... Se dirá a las muchachas que se comporten y anden como muchachas, y, por esta razón, adoptarán faldas probablemente muy estrechas que las obligarán a caminar graciosamente.»

2 Véase MYRDALL: *American dilemma.*

[3] Véase J. P. SARTRE: *Reflexiones sobre la cuestión judía.*

[4] Es notable que en París, de cada mil estatuas (exceptuando las de las reinas que, por razón puramente arquitectónica, se encuentran en el Luxemburgo), no haya nada más que diez erigidas en honor de mujeres. Tres están consagradas a Juana de Arco. Las otras son las de madame de Ségur, George Sand, Sarah Bernhardt, madame Boucicaut y la baronesa de Hirsch, María Deraismes y Rosa Bonheur.

Alfredo Torero

fundador de la Lingüística Andina Moderna

María C. Chavarría M. lingüista y educadora

Mi interés por el estudio del quechua estuvo enteramente ligado a la preocupación por el cambio social y político en mi país.

Alfredo Torero Fernández de Córdova

La idea de una América culturalmente homogénea trajo consigo otro mito: una América lingüísticamente homogénea también. Se pensaba que todos los nativos americanos hablaban una sola lengua. Colón, en numerosas oportunidades y a lo largo de sus cuatro viajes, capturó hablantes con el propósito de llevarlos a Castilla para que aprendieran la lengua de la península, y después pudieran servirle de intérpretes. A estos nativos se les llamó *lenguas, trujamanes o farantes.*

Perú: país de muchas lenguas

Cuando se habla del Perú se enfatiza en su gran diversidad de paisajes, pero se olvida que nuestro país posee también un mosaico de lenguas que sigue asombrando al mundo. Esta heterogeneidad lingüística sigue siendo la atracción de investigadores nacionales y extranjeros que visitan nuestro país para recolectar fuentes, entrevistar hablantes, publicar artículos, difundiendo esta riqueza en otros ámbitos académicos. En la actualidad, además del castellano, en el Perú se hablan 48 lenguas con diversas variantes. Así tenemos, cuatro en los Andes (dos del grupo Quechua y dos del grupo Aru) y el resto en la amazonía. Lamentablemente, las lenguas habladas en la costa peruana ya están extintas, aunque se está haciendo esfuerzos por recuperar la lengua *muchik*.

Cuando se inició la conquista de América, los españoles se encontraron con una variedad de lenguas que debió haber aterrado al más trejo. Pero también se encontraron con lenguas usadas por grandes poblaciones a las cuales denominaron LENGUAS GENERALES. Entre ellas estuvo el quechua, y en otros contextos geográficos, el *náhuatl*, *chibcha*, *muisca*, *tupiguaraní*, etc. El interés por las lenguas generales fue una medida política que sirvió para acelerar el proceso de evangelización y someter más rápido a la futura mano de obra.

Alfredo Torero: el quechua, no una sino varias lenguas

La idea de que las LENGUAS GENERALES eran homogéneas se tuvo que descartar con estudios posteriores. Estas lenguas tenían variedades, según el uso en distintas regiones: una nueva heterogeneidad que recién se conocía. Este fue el caso del quechua, considerada como "lingua franca" entre las poblaciones sometidas al Inca; su verdadera situación se fue develando poco a poco.

Alfredo Torero Fernández de Córdova, nacido en Huacho en 1930, fue un antropólogo y lingüista que hizo de la investigación interdisciplinaria el mejor instrumento para determinar el estatus del quechua, sus variaciones internas, su posible origen. Fue también quien se arriesgó a proponer una serie de hipótesis que han sido la base de la lingüística amerindia. Murió injustamente desterrado en junio de 2004, en Valencia, España.

AlfredoTorero, lingüista

Al terminar la primaria en el colegio marista de Huacho, vino a Lima para estudiar en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. Sus biógrafos atribuyen su interés por la diversidad lingüística al hecho de haber compartido el internado en tan prestigioso colegio con alumnos de todas partes del Perú. Inicialmente, estudió en la Facultad de Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Durante la década del 60, recién se empezaba a asentar la lingüística en el Perú. Los lingüistas peruanos que se estaban formando en la Universidad de San Marcos, migraron temporalmente a Estados Unidos, por gestiones del Dr. Alberto Escobar y la Fundación Ford.

Desde 1945, el gobierno peruano había entregado en concesión, por tiempo indefinido, la educación de la población indígena del Perú al Instituto Lingüístico de Verano (ILV) quien actuaba como contraparte del Ministerio de

Educación. El ILV era una entidad religiosa transnacional cuyo objetivo era castellanizar y utilizar la lengua originaria para traducir la biblia. San Marcos fue una de las primeras universidades que cuestionó el rol del ILV en monopolizar el estudio de las lenguas originarias en los pueblos indígenas.

Después de sus estudios de Etnología e Historia (no existía formalmente lingüística), Torero egresó de San Marcos en 1960. Luego migró a París donde estudió Letras en La Sorbona (1963-1965), sin ninguna beca. En Lima, desde 1961, Alfredo trabajaba en la Agencia France Press y como era reconocido por sus excelentes traducciones del francés al español, en 1963 fue destacado a Francia, donde se estableció con su esposa y dos pequeños hijos. En París acrecentó su amistad con Julio Ramón Ribeyro, quien también laboraba en France Press.

El quechua, no una sino varias lenguas

En París, se dedicó a investigar las lenguas muertas del Perú y, dentro de su espectro de investigación, añadió el *puquina, muchic, cholón, kulli* y otras lenguas costeñas. En La Sorbona, fue alumno de grandes figuras como André Martinet y Bernard Pottier para luego escribir su primera disertación bajo la dirección de Martinet. Paralelamente, había publicado "Los dialectos quechuas" en los *Anales Científicos de la Universidad Agraria* (1964). En dicho ensayo, Torero sienta las bases de una clasificación dialectal del quechua en dos grandes grupos: QI, que comprende la sierra central, y QII, que comprende la sierra sureña. Torero señala que el quechua se originó en un área comprendida en la costa y sierra central del Perú con anterioridad al Imperio Inca.

Bajo la designación de Quechua se encierra hoy, no a una lengua sino a toda una familia lingüística indígena de América del Sur, muy extendida territorialmente y de profunda diversificación dialectal. (Torero 1974:9).

Después de esta primera publicación, presentó en 1965 su tesis *Le puquina, la troisième langue générale du Pérou,* trabajo fundamental sobre las lenguas sureñas que influenciaría a muchos andinistas posteriores, tanto peruanos como extranjeros. Su interés por el quechua no se redujo al factor lingüístico, sino también a las relaciones históricas de las poblaciones hablantes. Él propone que en el pasado existió una PROTOLENGUA, ubicada probablemente en la costa central desde donde se irradia el quechua a través de varios periodos. Dedebach-Salazar (2024:236) resume su obra en los siguientes términos: «Analizó la interacción quechua-aru (1998), se dedicó al estudio del rol de las lenguas en el comercio lejano (1984), examinó la "lengua particular" de los incas (1994a) y el contacto lingüístico entre lenguas andinas y el castellano (1994b; 1995b; 1999a; 1999b). La síntesis de esta obra pionera en la historia está en su libro *Idiomas de los Andes* (2002)».

Para ello, Alfredo analizó fuentes sobre el proceso de ocupación del territorio peruano y cómo se iban expandiendo las lenguas (proto-quechua, protoaru, protoculle, etc.). Este proceso de difusión de las lenguas peruanas era un tema por develar y solo se podía emprender recurriendo a otras disciplinas como la historia y la arqueología. Esa fue la propuesta metodológica que abrió camino a sus alumnos y seguidores. Su interés por el dato arqueológico lo había aprendido con su padre, en sus largas caminatas por la campiña huachana; se dice que su padre había hecho el recorrido desde Barranca a Huaral. Alfredo fue un apasionado por el trabajo de campo.

En un escrito sobre Alfredo Torero de Willem Adelaar y Rosaleen Howard se valora su trabajo pionero y su influencia decisiva en las actuales investigaciones comparativas: «Recientemente, Torero completó un monumental estudio de las lenguas andinas, colocando al Quechua en el contexto de otras lenguas vivas como el Aymara y Mapuche, las que emparenta cronológica y tipológicamente a lenguas extintas como el Moche y el Culle, ambas formalmente habladas en el norte del Perú».

Alfredo Torero con Ana Navarro, su primera esposa, y sus hijos Anita y Alfredo

El reto de publicar lingüística en el Perú

A Torero no le fue fácil publicar sus investigaciones, siempre tenía que ingeniárselas para que los editores se interesaran por leerlas. Es por ello que el resultado de sus pesquisas, que estaban mecanografiadas, se traspapelaban o se perdían en las editoriales, por lo que se quejaba con frecuencia. Y el miedo al plagio era un temor que tenían todos los que se arriesgaban a publicar en esas circunstancias. Recordemos que la década del 60 era una época sin internet y sin la parafernalia tecnológica de hoy. Muchos de sus trabajos fueron enviados por correo postal hasta Cusco donde se publicaba la *Revista Andina*, la única publicación que divulgaba temas de etnografía y lingüística. Los envíos los hacía desde Lima o desde Europa. Pasaban los meses y la respuesta ansiada sobre si su colaboración había sido aceptada o no siempre lo tenía en ascuas. Es por ello que su trabajo más conocido, *El Quechua y la Historia Social Andina* (1974) fue publicado en Lima por la Universidad Ricardo Palma, en un formato pequeño. Esta modesta publicación, que recogía sus investigaciones entre 1972 y 1974, pudo ver la luz gracias a colegas de esta universidad, entre ellos el historiador Wilfredo Kapsoli. Este primer libro era tan difícil de encontrar que, por mucho tiempo, parecía una obra de culto. Hoy en día, la versión digitalizada de esta primera versión circula en redes. El libro tiene dos secciones, en la primera, se desarrolla toda su teoría sobre la clasificación del quechua y en la segunda, un ensayo sobre

la historia de los pueblos andinos, que incluye también a los costeños, vislumbrando la interacción con los pueblos de la Amazonía, a la que denomina "montaña". Es bueno recordar que Alfredo mantuvo un diálogo fructífero con Emilio Choy Ma, historiador sanmarquino que trabajaba con la historia antigua y colonial del Perú y con Pablo Macera, su amigo de años, otro gran apasionado de la belleza de lo que se ha llamado "el Norte Chico".

Torero: tiempos de lucha en la universidad peruana

Terminado su doctorado, Torero regresó al Perú y enseñó en la Universidad Nacional Agraria y, posteriormente, en San Marcos. Su paso por la Agraria es muy importante porque esta era una universidad relativamente nueva donde tomaría contacto con colegas del campo de las ciencias sociales y humanidades, hecho que reafirmaría el valor del trabajo interdisciplinario. En 1961, se había creado la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales donde trabajaba José María Arguedas, con quien estableció una amistad entrañable. Arguedas enseñaba la cátedra de Quechua. Se cuenta que el gran narrador andahuaylino compartía sus transcripciones recogidas en el campo con el joven lingüista. Póstumamente, publicaron en México su ensayo "Recogiendo los pasos de José María Arguedas" (Torero, 2005). En esa universidad, Torero tuvo como colegas a Javier Sologuren, Francisco Carrillo, Luis Alberto Ratto y Antonio Gálvez Ronceros.

En la década del 60, la Agraria se encontraba en las afueras de Lima y visitarla era como irse de viaje. Allí Torero tuvo la oportunidad de ver de cerca cuáles eran las condiciones de trabajo de los empleados y obreros en ese inmenso campo universitario. Carreras como zootecnia, ingeniería forestal, etc. requerían de un entorno rural con mucha vegetación, cuidada por personal en su mayoría provinciano. Desde su posición de docente, apoyaba las luchas sindicales que reclamaban mejores condiciones laborales. Cuando la universidad fue intervenida en 1972 por el gobierno militar, Alfredo salió en defensa de la autonomía universitaria y fue encarcelado junto con otros dirigentes. Sus biógrafos dicen que esta experiencia del encierro por defender sus ideas lo marcaría para el futuro, pues sufrió torturas que posteriormente mellarían su salud, en especial, su visión.

Su llegada a San Marcos benefició principalmente a los alumnos de Ciencias Sociales y Lingüística. En el Departamento de Antropología, tuvo como alumnos a Teresa Valiente, Andrés Huguet, Mercedes Castro, Angélica Aranguren, entre otros. En Lingüística, su presencia fue fructífera pues sus cursos cubrían un amplio rango, desde Fonética, Lengua y Cultura, Dialectología, Semántica, Lingüística Histórica. Y compartía sus ideas con aquellos que se iniciaban en la investigación del quechua como Augusto Escribens Trisano, Félix Quesada, Rodolfo Cerrón-Palomino, Blas Puente, Hernán Quiñones, quienes fueran autores de las primeras tesis sanmarquinas en lingüística andina; y con otros más jóvenes como Isabel Gálvez Astorayme, quien hoy dirige la Cátedra de Quechua, entidad afiliada a UNESCO.

El castellano peruano y sus variedades no le fueron ajenos a Alfredo. Su destreza para distinguir sonidos y desentrañar la etimología de topónimos en nuestro territorio le permitió compartir opiniones con quienes iniciaron el levantamiento de un Atlas Sociolingüístico del Castellano de Perú: Luis Hernán Ramírez, Aída Mendoza, Javier Badillo, Gertrud Schumacher. Por esa época llegó a ser director de la Escuela de Lingüística y luego del Instituto de Investigaciones Lingüísticas (INVEL).

Pero no solo estimuló la investigación de andinistas sino de los primeros que empezaron la investigación en lingüística amazónica. Alfredo era un gran conversador y polemista. Incansable, recibía en su casa a alumnos, periodistas y otros colegas. Uno de ellos, era André-Marcel d'Ans, lingüista belga que iniciara la temática amazónica en San Marcos. Este maestro llevaba a casa de Alfredo a sus primeros te-

Alfredo Torero y Pablo Macera

sistas para intercambiar teorías sobre las relaciones andino-amazónicas. Allí también íbamos Gustavo Solís y yo. Gustavo era hablante quechua de la variedad ancashina y conocedor de Huacho, pero hacía su tesis sobre la lengua *matsigenka*. Por mi parte, escribía mi primera tesis sobre la lengua *ese eja*. En la casa de Alfredo, escuchábamos atentos sus datos históricos, la destreza con que reproducía sonidos de las variedades del quechua o sus descripciones exhaustivas sobre cómo se preparaba el cebiche de pato huachano.

Alfredo Torero, propulsor de una docencia intercultural

Durante su gestión como director de la Escuela de Lingüística, incentivó la enseñanza del quechua y el español para extranjeros. Es así que gestiona la presencia de estudiantes de países asiáticos en San Marcos. La primera delegación de estudiantes chinos vino a estudiar español como parte de un programa de inmersión, luego vendrían coreanos. Y para ello, Torero, consiguió los mejores profesores de castellano y literatura: Antonio Gálvez Ronceros, escritor reconocido al igual que Francisco Carrillo, sus excolegas de la Agraria.

Posteriormente, China y Corea invitaron a docentes, escritores y artistas peruanos para sus programas de castellano como segunda lengua o como editores en publicaciones bilingües. En el periodo 1985-1990, Torero llegó a ser vicerrector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el rector en ese entonces era otro destacado humanista, Antonio Cornejo Polar. Desde su cargo, formó comisiones para que los alumnos sanmarquinos que se encontraban en prisión tuvieran asistencia jurídica. Ya era una época agitada en la sociedad peruana.

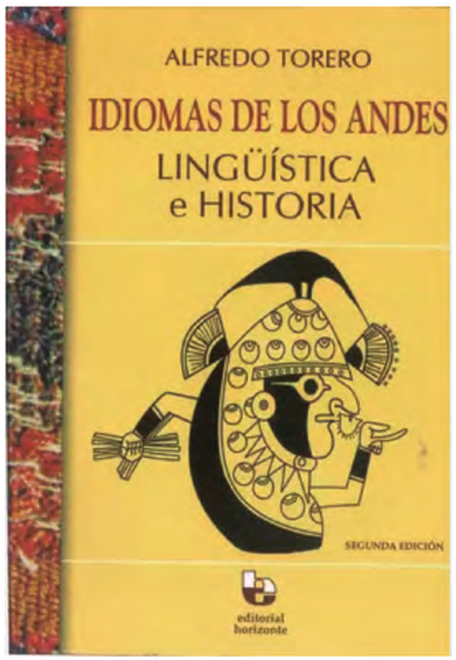
El exilio, la resiliencia de Alfredo desde el extranjero

Su actitud contestaria frente a las injusticias de los gobiernos militares y el asedio de políticos corruptos, lo hacía un blanco fácil para los enemigos de los derechos humanos en el Perú.

Durante el XXXIX Congreso Internacional de Americanistas que se llevó a cabo en Lima, 1970, en pleno gobierno militar, con universidades intervenidas, tuvo el coraje de levantarse y pedirle con voz clara, firme y serena al general Juan Velasco Alvarado que cesara la persecución política en las universidades. El público asistente había escuchado poco antes una de sus ponencias sobre la diversidad dialectal del quechua.

Durante el gobierno de Fujimori fue acusado de senderista, enjuiciado y encarcelado. El historiador Pablo Macera escribe sobre ese terrible episodio:

Hubo entonces un juez íntegro al que visité fuera de oficina. Después de escucharme el juez dijo que él había estudiado los expedientes contra Alfredo Torero y no había encontrado nada que justificara su prisión y que iba a ordenar su libertad. A una pregunta mía añadió: Esta es mi decisión como juez. Yo no puedo predecir las acciones de otros jueces en el futuro. El mensaje era muy claro: Torero debía salir del país. Por eso, una vez libre, Alfredo viajó definitivamente al extranjero, primero a España y después a Holanda para no regresar más.



Alfredo Torero en Amsterdam

Dedenbach-Salazar Sáenz (2004) en un homenaje póstumo, menciona dónde más ejerció la docencia: «Fue investigador invitado de la Universidad de Bonn, del Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) y docente invitado de las Universidades de Valladolid y Salamanca».

Sus exalumnos y colegas solo tuvieron contacto epistolar esporádico con él porque Alfredo iba perdiendo la vista, como resultado de torturas que había recibido en sus primeros encierros. Pero el humor nunca lo perdió ni dejó de investigar en Amsterdam. Hay que decir que fue un lujo para los lingüistas europeos tenerlo como maestro y consultor. Aun cuando no podía ver la pantalla de la computadora, hacía todo lo posible para pulir sus trabajos y seguir enviando sus nuevos resultados al Perú. Asistió al LI Congreso Internacional de Americanistas en Santiago de Chile (2003) en donde hubo un encuentro con sus colegas peruanos quienes lo vieron por última vez. La solidaridad internacional se hizo sentir y aunque no le faltaban discípulos devotos en Europa, ni bien supo que otra enfermedad mortal lo aquejaba, dejó Amsterdam para vivir en Valencia hasta su muerte.

Tuve la posibilidad de visitarlo el año 2000 en Amsterdam. Se entusiasmó con las revistas y noticias que sus alumnos peruanos le hicieron llegar, preguntó por los nuevos investigadores que había dejado. Para todos mandó saludos cariñosos, llenos de afecto, porque Alfredo Torero, además de ser un gran lingüista, era un hombre de principios y de una plena humanidad que todavía hoy nos conmueve.

CIEN DÍAS EN LIMA

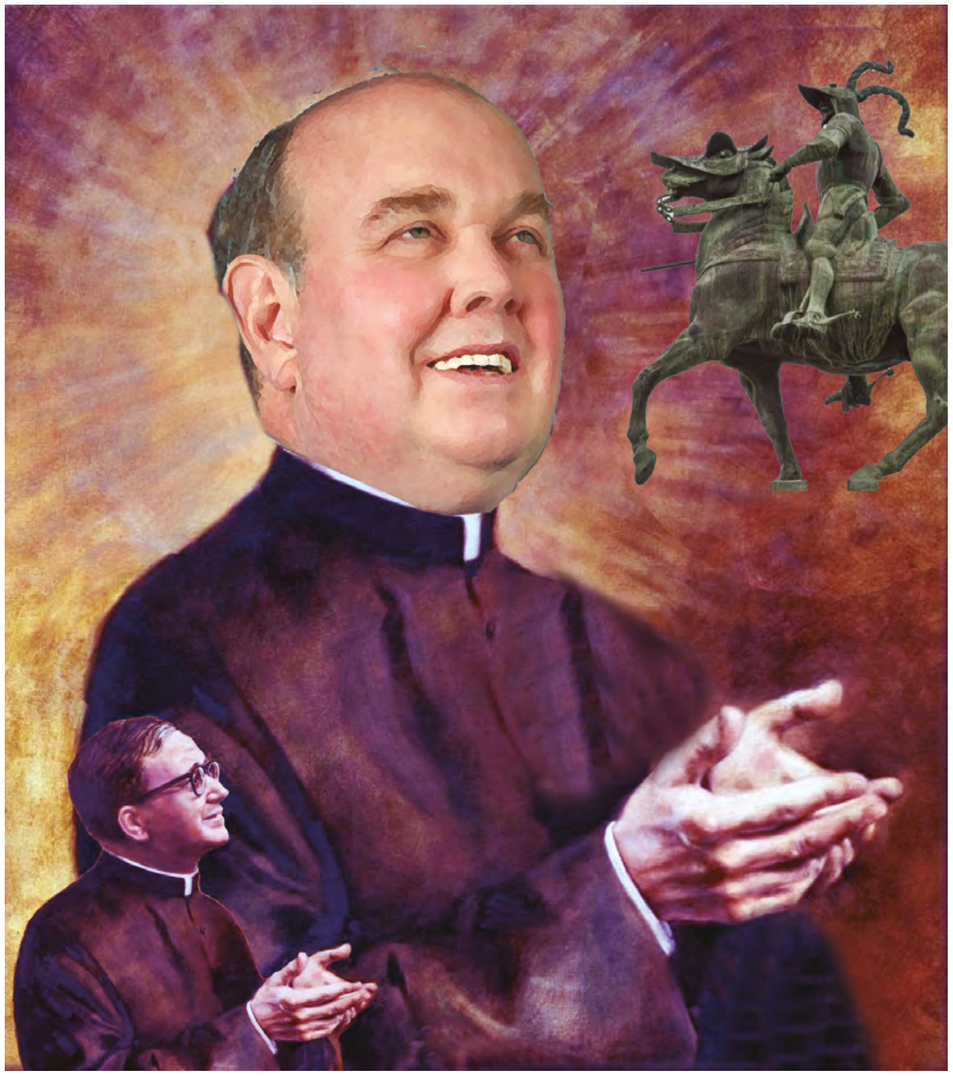
Oscar Ugarteche economista y escritor

El 24 de agosto del 2024 regresé a Lima por una temporada después de casi veinte años. Las visitas itinerantes entre el 2005 y el 2024, escasamente me dejaron entrever las ausencias crecientes de los amigos partidos a destiempo, dejándonos solos para repetir las luchas de tantas décadas.

El primer día miré la contaminación atmosférica en mi celular, y era peor que en Ciudad de México, 274 partículas por milímetro cuadrado. Lo saludable está debajo de 50. Es porque estoy cerca del zanjón, pensé. No hay transporte masivo de pasajeros limpio, ni a gas ni eléctrico. Hay mucha ciudad para tan poca calle.

El Perú se me apareció franquista, donde hay que defender el orden del comunismo. Como en mi primera visita a España en el verano de 1971 estaba en un país dividido en dos, el orden y el comunismo. Pero no es España y no es 1971. La presidenta del Tribunal Constitucional hizo loas a Escrivá de Balaguer y me dije, sí estamos en España y sí estamos en 1971. Viva la Republica. El Perú como país anacrónico, desinteresado del mundo, con una jefa de estado desinteresada del acontecer internacional y con una etiqueta de venta de marxista leninista. Peleamos por un país más democrático varias décadas y esto es lo que hay: la primera presidente mujer que goza de 3% de aprobación. El público no aprueba la falsedad ideológica. En Nicaragua, a comienzos de la revolución, cada vez que veía en el Banco Central a un funcionario con una efigie de Lenin, predecía que se iba del país, y se cumplía casi siempre. Mucha etiqueta para pocas convicciones y ningún recorrido. Como si la etiqueta sustituyera las convicciones, la coherencia y el recorrido.

Mi lucha por la democracia la inicié en el Perú en 1977, al terminar incrustado en el movimiento de la huelga de los maestros por el retorno de la democracia. La República era el tema de entonces, NO A LA DICTADURA. En 1985 estuve al lado de Alfonso Barrantes en la construcción de una Izquierda Unida para tener un país más democrático. En la década de 1990 terminé envuelto en el Foro Democrático y volvimos a pelear a favor de la república. ABAJO LA DICTADURA fue el lema durante siete años. Al dictador de entonces le dieron pena de cárcel. Y ahora, los fusiles nuevamente apuntan al pueblo y dice una voz en off que hay que luchar contra el comunismo. Pasquines llenos de lucha contra el comunismo, como en el Madrid de 1936. Han pasado cinco décadas y seguimos peleando por la República. La dictadura parece que no quiere irse, o de puro vieja se habrá olvidado como



es el camino de salida. La dictadura pasada de moda, que advierte de la amenaza de los republicanos o del regreso de los mismos, sigue viva en el Perú sin darse cuenta que enfrenta a la Republica, donde todos somos iguales ante la ley, ciudadanos. No es el comunismo la amenaza del orden burgués sino la Republica. Pregúntenle a Cerrón y su combo, aliados de la dictadura congresal, cómo maneja su etiqueta ML. La gran líderesa ML que tomó el palacio de invierno después del torpe autogolpe de Castillo, galantea relojes inmundamente caros y una pulsera de brillantes de Cartier. Al auspiciador de su partido le ha sido otorgado una universidad privada en Junín, para hacer fortuna propia. Debe ser el pago por la destrucción de la izquierda realmente existente. Pero para la dictadura, el comunismo acecha y monseñor Escrivá de Balaguer sea bendito. No estamos en España ni en 1971, sin embargo. Estamos en una dictadura formada por una banda de delincuentes, los mismos que fueron llamados para ayudarla a crear un nuevo orden en la década del 90. Este es el nuevo orden.

En las celebraciones del 14 de julio de este año del señor del 2024, alabado sea, el canciller de la dictadura peruana pasó treinta minutos en loas al Mariscal Pétain, traidor de Francia que permitió la invasión nazi y el régimen de

Vichy. El mariscal que convirtió a Francia en perseguidora de judíos, comunistas y maricones en el nombre de la supremacía alemana y el pensamiento fascista. El mariscal héroe de la primera guerra mundial que murió en la cárcel y no recibió tres días de duelo nacional. Francia no rompió relaciones con el Perú, posiblemente, porque pensaron, "ese no es un país, es una comedia".

El décimo día de mi visita murió el dictador, ese que fugó cuando se hicieron públicos los vladivideos y quedara perfectamente claro la naturaleza cleptocrática de su gobierno. Una dictadura cleptocrática que terminó con marchas masivas y una renuncia por fax desde Brunéi. Diecinueve años de cárcel después fue liberado y murió al poco tiempo. El dictador de entonces recibió tres días de duelo nacional. Felipe Gonzales no le hubiera dado tres días de duelo nacional a Franco. Sigo sin entender cómo se conjugan 19 años de cárcel con tres días de duelo nacional. Sobre todo, en un país que no perdona. En una sociedad que no olvida nada, con memoria psicótica. Héctor Béjar fue echado del puesto de canciller porque en 1964 estuvo en una guerrilla. La dictadura ni olvida ni perdona. Pepe Mujica, Petro, Dilma Rousseff, Boric, Sheinbaum son imposibles en el Perú. Hace seis décadas Béjar estuvo en una guerrilla y por tanto es comunista y una amenaza al estado. Béjar tiene 86 años. Felizmente tuvo once días en que pudo liquidar el funesto Grupo de Lima y fue su aporte a la democracia latinoamericana.

Hay días en que la contaminación en Miraflores es también de 260 partículas por milímetro cubico. No se habla de contaminación en Lima. No se habla de transporte masivo de pasajeros eléctrico. No se habla de descontaminar el aire. No se habla de que Lima es una capital colonial con un centro histórico que debería de ser patrimonio de la humanidad, pero parece ahora un basurero. No se habla de que no se pueden poner letreros en las puertas para que los transeúntes sepan que hay adentro de los locales. No se habla de que tenemos un alcalde de Lima autoproclamado virgen. En el siglo XXI. Fue electo porque la izquierda la jodió y todos los otros también y Lima es un caos. Ofrecía que íbamos para mejor pero siempre no. No fuimos para mejor. Atrás no es adelante. Terminaron la Costa Verde y ahora por fin después de 50 años de iniciada la obra podemos ir de Chorrillos a La Punta. Aramburu Menchaca debe estar feliz en su tumba. Él también se fue del país y murió, creo, en Santiago. No diremos que somos una ciudad de obras rápidas. El tren eléctrico tardó treinta años y el metro ya va por veinte.

Día 35, restaurantes nuevos por todas partes, cafecitos como antes, librerías como antes, pero no hay galerías de arte. Hay teatro, hay poco cine, no hay periódicos y no hay clase intelectual. Tampoco hay clase política. Hay restaurantes muy buenos y otros mejores. Tener una dictadura está en las manos de los republicanos. Volver a tener una clase intelectual quien sabe si sea posible. O quizás fuimos un exabrupto. Los peruanos no nos queremos, no confiamos en nosotros ni en nuestras instituciones, quizás porque, como señaló Gonzalo Portocarrero, no hay nosotros. No estamos ni remotamente reconciliados con la idea de nuestra multietnicidad. Sigue siendo un milhojas que no pega por falta de manjarblanco. De lo que estamos totalmente convencidos desde hace al menos ocho décadas, es que el Estado es un dolor de cabeza. En un país que estaba dividido entre republica de indios y republica de criollos, que a fines del siglo XIX comenzó a conformarse como nación, que terminó con la servidumbre en 1970, no creemos en el Estado. Es decir, no hay idea de cómo gobernar excepto de manera autocrática y todos lo repiten. Dina es la reina de corazones, en la imagen de Carlín. Reina, pero no gobierna. La Republica exige que haya gobierno y Estado. El gobierno de la República es el fruto de la democracia. Pero como no hay, entonces seguimos sin República y la derecha con un odio visceral al Estado. Si existiera la República, habría interés nacional, pero tampoco lo hay.

Al borde de regresar a la paz y tranquilidad de mi jardín y de mis perros en Cuernavaca. No hay república, no hay sociedad, y seguimos estancados en el franquismo más vital. No obstante, hay muy buenos amigos y se come muy bien. Mientras tanto, sigo con mi proceso ante la Corte Interamericana para intentar que se construya un poquito de República y que todos los peruanos tengamos derechos a la identidad. Todos los peruanos sin excepción. Será mi granito de arena para terminar con los ciudadanos de primera y los de segunda. Cuando gane el juicio en la Corte interamericana seguiré con una demanda por daño moral, porque la dictadura solo entiende lo que le duele en el bolsillo. Estoy convencido de que cuando gane el juicio en Washington, el Perú se resistirá a registrar mi matrimonio. A esas alturas, dentro de ocho años, quizás tengamos un presidente virgen. Como dato interesante final, tantos peruanos se han ido del Perú como venezolanos han llegado, en los últimos años; más de un millón.

Luis Abelardo NUÑEZ

POR LOS CAMINOS DEL PERÚ

Antonio Muñoz Monge escritor

Los Mayordomos de la Fiesta Patronal en homenaje a la Virgen de las Nieves, Patrona Religiosa de la ciudad de Coracora, capital de la provincia de Parinacochas, en el departamento de Ayacucho, se dirigieron al Juzgado de Primera Instancia a denunciar a cierto "chinito", que se encontraba encaramado en la Torre de la Iglesia, intentando arreglar el inmenso reloj que hacía unos meses había sufrido un desperfecto. Según los entendidos, desperfecto ocasionado por los largos años de uso. Lo grave del asunto, es que habían llegado rumores, de que el "tal" chinito", era un perseguido por la justicia y que además en el pueblo, nadie lo conocía, pero él decía, que había sido contratado por la colonia de residentes parinacochanos en Lima, que era reconocido relojero y músico. Dada la importancia histórica, de la Fiesta Patronal en homenaje a la Virgen de las Nieves, acudían a realizar esta denuncia, muy seriamente.

El Juez y sus acompañantes se dirigieron a la Plaza de Armas del pueblo y allí pudieron ver al mencionado "chinito". Se acercaron y le pasaron la voz. El "chinito" volteó y cambió el gesto de preocupado, por el de cierta alegría, el Juez levantó la mano a manera de saludo y le dijo que baje. Apenas el "chinito", dio el salto al piso del último peldaño de la escalera, se dieron un fuerte abrazo con el Juez ¿Qué había pasado, nadie entendía? El Juez los invitó a su casa, donde también funcionaba el Juzgado. Mientras conversaban, las cosas se iban aclarando. Los residentes parinacochanos en Lima, conocían al "chinito", lo conocían como músico y como relojero de confianza. Entre sonrisas, el "chinito" pidió permiso, una buena media hora y terminaba de arreglar el reloj, que ya faltaba poco y además, dijo entre sonrisas, vengo con mi guitarra, "es una buena ocasión para seguir conociéndonos". A la hora y minutos, el ahora famoso "chinito", llegó a la casa del Juez con su guitarra y con la buena noticia, de que el reloj ya estaba arreglado.

Bueno, la reunión se alegró, llegaron dos guitarristas más y se cantó durante toda la tarde y parte de la noche, valses, huaynos, marineras, sin olvidar, desde luego, que faltaban apenas tres días, para las vísperas de la importante y famosa Fiesta Patronal en honor a la Virgen de las Nieves, con tres tardes de corridas de toros, con toreros venidos desde Lima y España, sí señores, y con un Coso de Toros, especialmente construido para estas celebraciones, con todas las reglas que la Ley impone. Se conocía la raza, estirpe, bravura de los toros coracoreños y los coracoreños, eran grandes conocedores de esta costumbre, incluso, en las corridas de toros de la Plaza de Acho en Lima, se escucha una voz clara y fuerte de un señor llamado, "El Coracoreño", que con sus gritos, daba las pautas del comportamiento de los toreros.

Coracora hito musical

Bueno, con algunos intervalos, las jaranas siguieron unos días. más. Todos estuvieron agradecidísimos con el "chinito", no solo por haber arreglado el reloj público sino, haber alegrado con su fina guitarra y algunos valses de su creación. No olvidemos que los coracoreños y por extensión los parinacochanos, son grandes y finos músicos, compositores, no podemos dejar de mencionar, al famoso charanguista Jaime Guardia Neyra, muy amigo del gran escritor José María Arguedas, al Duo Arguedas , integrado por los hermanos Walter y Julio Humala, al gran compositor Rómulo Melgar Vásquez, autor, entre otras grandes composiciones. del huayno. que es una importante referencia musical andina, "El Perú Nació Serrano".

De la mano con las jaranas en varias casas coracoreñas, se recorrió casi todo el pueblo de Coracora, dando serenatas, que es toda una institución coracoreña, más que una costumbre, es parte de su cultura. Hasta se dice, "coracoreño que no ha dado una serenata, no debe ser de esta santa tierra". Y así, como llegó misteriosamente, el "chinito" desapareció de Coracora, ofreciendo volver el próximo año, ya no a arreglar el relo, que ahora tiene para años, funcionando a las mil maravillas, sino para seguir con las jaranas y las corridas de toros.

TIEMPO MUSICAL

Pasaron muchos años y de pronto se leyeron y escucharon entrevistas al misterioso "chinito", que era nada menos que el famoso compositor chiclayano Luís Abelardo Takahashi Núñez. Lo gracioso e importante, es que su famoso viaje a Coracora, para arreglar el reloj y participar de la de famosa celebración en honor a la Virgen de las Nieves, le inspiró el hermoso valse "Embrujo", donde encontramos una sentida referencia a nuestra música andina, escuchemos:

No sé que encanto posee,
la tierra mía,
¿será quién sabe
el embrujo de sus mujeres?

O acaso las dulces notas
de mis canciones,
que toda América
canta con alegría.

De mi guitarra
brotan notas que cantan,
penas que muchas veces
nos da el amor,

Son como golondrinas
que al cielo vuelan,
huyendo despavoridas
del cruel dolor.

El indio canta sus penas
en un huaynito
añorando el pasado
de su gran raza,

y entre los andes suenan
quenas y antaras
cuando vibran las cuerdas
de un charanguito.

(Estribillo)
Ya se oyen los compases,
así, así, de un valsecito,

la coquetona polka,
así así y el tonderito.

El pañuelo en el aire,
rasga un hechizo,
cuando con elegancia,
así así, baila un mestizo.

Surge el ritmo peruano,
y en sus compases,
parece que dijeran,
así así, ¿ahora cómo haces?

Las manos de un moreno,
repiquetean suave madera,
¡a bailar se ha dicho hermano!
y aquí está la marinera

Con el tiempo y las aguas y debido a algunos compositores y escritores, se fueron descubriendo, otras facetas de la rica personalidad de este gran compositor, porque, como ya estamos enterados, no solo componía, cantaba y tocaba la guitarra, sino, también era un gran conocedor en el arreglo de los relojes.

En una oportunidad, Luis Abelardo Takahashi y ese otro genio compositor y cantor Manuel Acosta Ojeda, viajaron juntos por diferentes pueblos del Perú, era costumbre en ellos, una manera de seguir aprendiendo y rescatando nuestra cultura, tantas veces negada. Recuerda Manuel Acosta Ojeda: "He tenido muchos momentos hermosos en mi vida. La felicitación en Leningrado del gran músico soviético Arán Kachaturián, mi amistad con Serguei Evtuchenko en Moscú. Mis premios en Berlín, Amsterdan, Praga, París. Pero, el momento más emocionante de mi vida fue en Catacaos, Piura, cuando con Luís Abelardo Núñez, cantamos ante quince mil campesinos de la Comunidad San Juan Bautista. Nos aplaudieron tanto que tuvimos tiempo para improvisar un tondero. Fue el 24 de junio de 1975. Fue un verdadero honor. Todos eran trabajadores. El Chino Luís Abelardo Núñez, más hombre que yo, se puso a llorar».

Manuel Acosta Ojeda y Luis Abelardo Núñez

En otra oportunidad, el Chino Luis Abelardo Núñez, necesitaba tres pares de zapatos, para sus hijos colegiales, que ya estaban por iniciar clases, no le alcanzaba el dinero para los tres pares de zapatos. Nos pidió a un amigo y al que escribe esta nota, lo acompañáramos a una zapatería amiga, en el centro de Lima. Ingresamos, mientras el Chino tocaba su guitarra, cantando aproximadamente estos versos, «Buenas tardes querido amigo, no deseo nada gratis, mis canciones tienen un precio rebajado, así como los zapatos que necesito, para mujer marrón número 34 y para dos varones color negro 37 y 38». Salió el dueño de la zapatería, escuchó la canción, al término de la cual abrazó al chino, quien le alcanzó un billete y el dueño le entregó el vuelto y con ese dinero lo acompañamos a comprar en el mercado.

Luis Alberto Takahashi Núñez nació en Ferreñafe, departamento de Lambayeque, el 22 de noviembre de 1927, feliz coincidencia porque el 22 de noviembre se festeja el Día Internacional de la Música.

Contagiado por una amistad sin límites, el "Chino" Luis Abelardo Takahashi Núñez, escribe por igual valses, marineras, tonderos y huaynos con un sincero compromiso poético.

Luis Abelardo Takahashi Núñez

Un buen ejemplo es el valse "El Puente"

Al otro lado del puente
yo voy a cruzar el puente

un nuevo cielo me espera
aunque al cruzarlo yo muera.

Y si yo logro cruzarlo
será mi mayor consuelo
la muerte no será muerte
no hay muerte bajo ese cielo.

Luis Abelardo Takahashi Núñez nos ha dejado numerosas composiciones, entre valses, marineras, tonderos, huaynos, pasillos, que merecen un más amplio estudio y divulgación, de sus casi 200 composiciones que nos entregan valiosas pautas para un mejor entendimiento del sentimiento peruano. Para nuestra invalorable compositora e intérprete Chabuca Granda, Luís Abelardo Núñez, fue el mejor compositor, con un amplio conocimiento de la personalidad nacional.

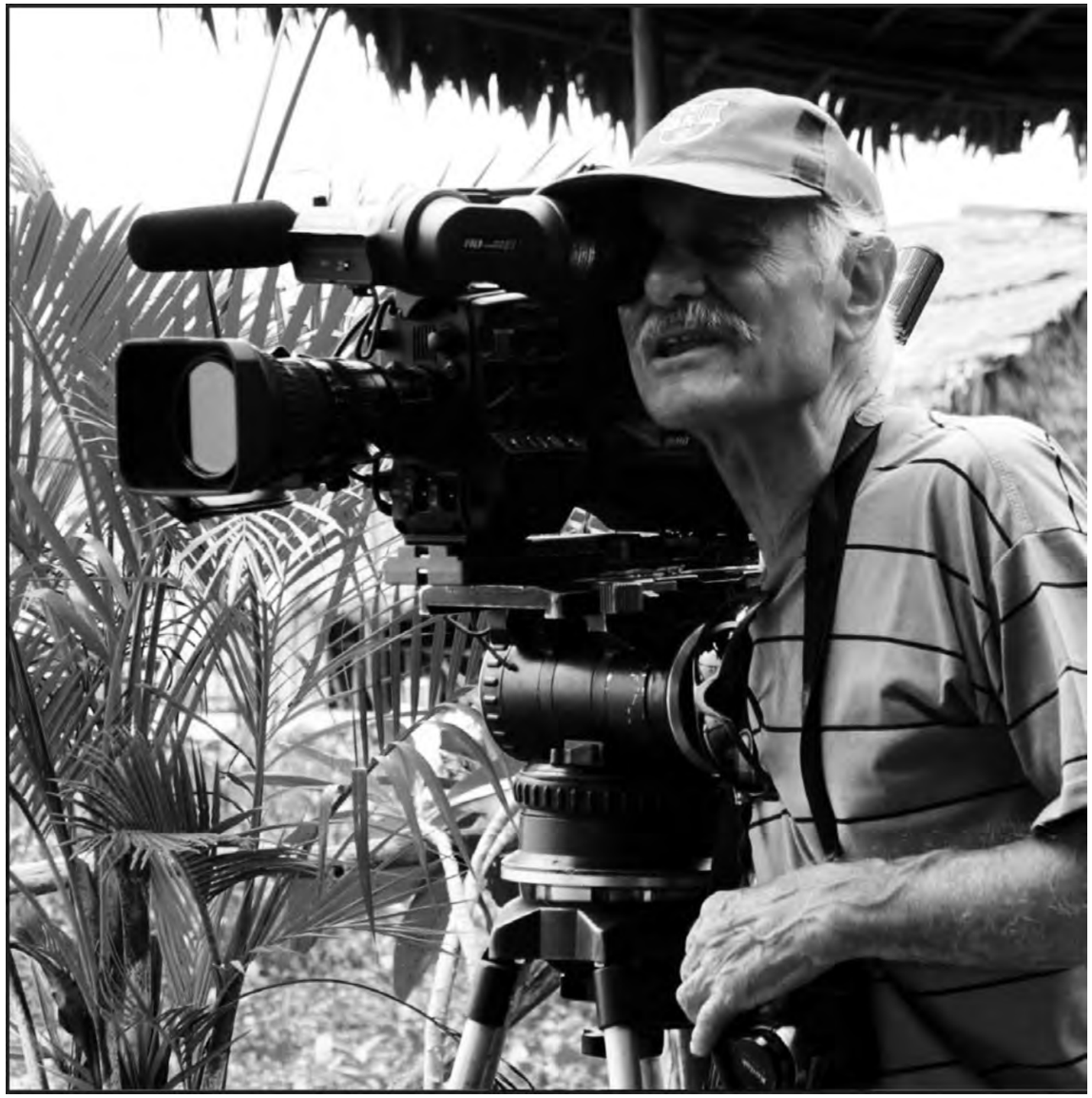
Gianfranco Annichini: un padre de la no-ficción

Mónica Delgado crítica de cine

Los documentales dirigidos por el cineasta Gianfranco Annichini sobrepasan la convención de este tipo de cine en el Perú. En su obra no hay reminiscencia alguna a la intención reporteril, a la invocación de los sujetos como simples testimonios ante la cámara o a la sencilla opción de mostrar a cabalidad la realidad. Con sus cortometrajes, Annichini propuso un modo de comprender el documental como una oportunidad artística para construir una voz propia, marcar una posición ante aquello que registra, y plantear con asertividad una forma de "hacer afirmaciones sobre lo real", como diría el teórico Carl Plantinga. Lo real aparece tamizado por una estructura narrativa que brinda ritmo, foco, que construye una visión del entorno desde el uso pictórico de la iluminación, el color y el sentido de edición. Comunica el universo de cada personaje desde la elección de pasajes que condensen personalidad, potencia, vitalidad o tensión, y desde un relato marcado por una voz en *off* -en la mayoría de casos- que cuenta aspectos particulares para proyectar una mirada sobre lo humano. Y en ese sentido, la llegada de Gianfranco Annichini al Perú permitió una ruta de aprendizaje a lo largo de los años y un gran aporte a los imaginarios de renovación del cine peruano en tiempos de austeridad creativa.

Gianfranco Annichini Somalvico llegó a Perú en 1961, como voluntario de la organización *Traperos de Emaús*. Italiano de nacimiento, su afición por el trabajo con las imágenes se afianzó con sus estudios de diseño gráfico en la Escuela de Bellas Artes de Lausana, en Suiza, y con su labor en agencias de publicidad en Estocolmo, desde 1959. Luego de su llegada a Lima, se insertó en el ámbito cinematográfico con dificultad, hasta que este entorno se desarrolló sobre todo a partir de la dación de la Ley de Cine 19327, en el gobierno de Juan Velasco Alvarado, situación que amplió el número de productoras, cineastas y personal técnico. Se podría decir, que en Lima se hizo cineasta, editor, camarógrafo, fotógrafo, e, incluso, actor.

Según los archivos de la ley 19327, y que constan en la publicación de Nelson García, *Cuando el cine era una fiesta*, la primera labor de Annichini -en el marco de esta normativa- se dio dentro del equipo de producción de *La muralla verde*, largometraje de Armando Robles Godoy, en 1973. En este film, Annichini trabajó como asistente de cámara, de la mano del director de fotografía Mario Robles Godoy, hermano del cineasta. A partir de este trabajo puso en práctica lo que aprendió en la escuela que formó Armando, uno de los escasos espacios para la educación y práctica audiovisuales en los años sesenta y setenta. Ese mismo año, participó también como camarógrafo en el largo de ficción *Estación de amor*, de Óscar Kantor, un drama romántico con Roberto Moll y Soledad Mujica. Y también unos meses después laboró también como camarógrafo en el documental, *Operación Amazonía*, del director Jorge Kohata, una obra hoy no recuperada.



Al año siguiente, en 1974, Annichini colaboró en el cortometraje de Nelson García, *Bombón Coronado Campeón*, sobre el boxeador más popular en el país en ese entonces, donde además de camarógrafo realizó labores de editor, junto a César Linares. Con este corto debutó profesionalmente en este campo. Desde 1975, el cineasta ítalo peruano colaboró como camarógrafo en cortometrajes de Marianne Eyde, Thomas Frey Mondragón, José Carlos Huayhuaca, José Luis Rouillón, José Antonio Portugal, Mario Pozzi-Escot, entre otros. En una entrevista de 2007 brindada a Giancarlo Carbone, Annichini sostuvo que "el campo fotográfico tiene más libertad de crear a tal punto que el director no opina sobre la atmósfera. Esta es sugerida y creada

José Carlos Huayhuaca y Giancarlo Annichini compartieron una gran amistad y más de una experiencia cinematográfica.

por el director de fotografía. El director está más ocupado en lo literario, el guion, la estructura o la actuación"; por ello se trató del campo que abrazó con más pasión, aunque las nuevas generaciones también lo valoran por su trabajo como editor, y, sobre todo, como cineasta.

En 1978, Annichini debutó como actor en el episodio *Intriga familiar* del film ómnibus *Cuentos Inmorales* (1977), dirigido a cuatro manos por José Carlos Huayhuaca, José Luis «Pili» Flores-Guerra, Augusto Tamayo San Román y Francisco Lombardi. En este cortometraje, dirigido por Huayhuaca, Annichini encarna brevemente a un gigoló italiano, amante de una mujer de clase alta, y que cumple un rol inspirador para un sobrino adolescente tímido de 14 años que está *ad portas* de su despertar sexual. El papel que encarna el cineasta es paródico, incluso luce forzado, caricaturesco, como si se tratara de un juego burlón entre amigos. Y es probable que haya sido así, en la medida que se trata del episodio menos logrado de todos, y valorado más como un ejercicio sin mucha voluntad por transgredir el aspecto doméstico de hacer un film entre "colegas".

En el rodaje de *Muerte al amanecer* (1977), la ópera prima de Francisco Lombardi, Annichini, quien trabajaba como asistente de cámara, estrechó lazos con el actor Rogerio Rázuri, quien diez años más tarde sería el protagonista de uno de los cortometrajes fundamentales del cine peruano, *Una novia en Nueva York* (1987). Precisamente, el tratamiento visual, la estructura narrativa, el uso de la voz en *off*, el retrato de un personaje particular, ubican a este film en el ámbito de la no-ficción, un terreno expresivo del documental, donde es posible abordar una forma híbrida de narrar "lo real", combinando sucesos reales con recursos narrativos propios del cine de ficción, como la puesta en escena, la construcción de personajes, el uso de guiones o la recreación de situaciones. Esta hibridez no busca distorsionar la realidad, sino que, apuesta por explorar maneras más creativas de mostrarla, al apelar a la subjetividad y la interpretación del realizador. En una entrevista dada al diario *El Comercio,* en 2009, Annichini sostuvo

Escena de *Una novia en New York*, cortometraje de Annichini.

que la ficción sí tenía un lugar dentro de sus documentales: "(…) empecé a meterle cosas de ficción a mis películas. En general, el documental me aburre. Pero creo que encontré una mezcla especial, medio rara, entre documental y ficción. Era como intentar entrar en la cabeza del personaje". Sobre la interpretación confusa de público y crítica de que *Una novia en Nueva York* era una obra de ficción, Annichini comentó (extraído de un texto de la página *Lo audiovisual en el siglo XXI*) que "Posiblemente este cortometraje pudo haber tenido más impacto en el público si hubiera dejado en claro que ese personaje está en la realidad y que no estaba puesto allí de pura casualidad, sino que era su propia vida la que se estaba relatando".

En 1981, el cineasta realiza *Camino a las estrellas*, un retrato del científico Pedro Paulet, desde el recuerdo de su hija. Ese mismo año dirigió *María del desierto* (1981), un sentido homenaje a la labor silenciosa de la alemana María Reiche, desde el mismo territorio que la cobijó como investigadora de las Líneas de Nazca. Este cortometraje también es una muestra de la habilidad de Annichini para construir una narrativa plena de correspondencias simbólicas dentro de los códigos del documental. El entorno desértico y pétreo confrontado con la perseverancia de una mujer solitaria que dedicó su vida a la admiración del trabajo de otros hombres y mujeres del pasado. Luego seguiría la producción de *Almirante Jonas*, en 1982, también un retrato sobre el músico de jazz Joao Aragao. Con estos tres cortometrajes, Annichini reforzó su interés por el retrato como retórica para explorar la sensibilidad y memoria de diversos personajes disímiles entre sí. La ley 19327 desencadenó una ola de producciones de documentales, algunas hechas desde un básico afán informativo, con poca inventiva y plenas de lugares comunes de la época (imágenes de tipo periodístico mientras una voz en *off* solemne relataba algunos hechos); sin embargo, Annichini propuso una salida del molde, al abordar el retrato de estos personajes como una vía de experimentación de una forma cinematográfica original, empática, que resaltaba desde las voces y recuerdos su propia humanidad.

Al año siguiente, Annichini realizó la obra que es considerada el referente máximo del cine documental en el Perú: *Radio Belén*. A partir de la predominancia de lo sonoro -inevitable y obvio si el cortometraje trata de la vida de una radio con relación a la dinámica de una comunidad urbana empobrecida en Iquitos-, el cineasta va mostrando desde el recurso del fresco, diversos pasajes de este centro poblado fluvial, mal llamado "la Venecia peruana". En este film, el realizador elabora una mirada de sujeto externo, quien va registrando los sucesos de una radio local (un personaje orgánico), pero también extrapolando la calidez de los programas con algunos aspectos de la cotidianidad del lugar marcada por la pobreza, la explotación y la ausencia del estado. No es una obra miserabilista, como otras que poblaron el cine latinoamericano de aquellos años: no busca la compasión del espectador ni condescendencia con los habitantes de esta zona (que incluso en pleno siglo XXI luce en abandono). Por el contrario, busca mostrar una realidad desde las acciones diarias, donde el comercio, el mercado, las calles, con sus juegos, paseos y conversaciones se abren paso ante el calor de Iquitos.

Durante este año, el cineasta ítalo peruano dirigió otro de sus documentales emblemáticos, *El hombre solo*, uno de sus trabajos más subvalorados. Se trata del testimonio en voz en *off* de Juan Torres Hogmin, un hombre que decide vivir aislado en el monte de Iquitos, lejos de su familia y ciudad. El investigador Mauricio Godoy sostiene en un artículo que en este film "Annichini usa la vida de Torres para hablar como él hablaría, como él tocaría aquellos temas, siempre con un toque de humor, no muy común en el cine nacional". Efectivamente, *El hombre solo* (titulado como si se tratara de un arquetipo o paradigma) describe con toques cómicos la sensibilidad de Juan Torres, desde su manera de expresar los sucesos que lo arrojaron a vivir en soledad. Las escenas nocturnas, el modo en que se filma el cuerpo del personaje, y los diálogos que tiene con su esposa demuestran la fibra visual con la que Annichini propuso una cuota de plasticidad a un universo que dentro del panorama del cine peruano era mostrado sin sutilezas.

Otros de sus cortometrajes fueron *La edad eterna* (1984), un ensayo sobre la fotografía

Escena de *Radio Belen*, cortometraje de Annichini

Escena de *El hombre solo*, cortometraje de Annichini

como memoria química, *Volverán las naves* (1986), sobre el puerto de Chicama y su cierre ante el apogeo de la agroexportación, *La memoria ancestral* (1988), en torno a la isla Taquile en Puno y las iconografía de sus telares, *La casa del recuerdo* (1988), que recupera el modo de *Camino a las estrellas,* al optar darnos a conocer la obra fotográfica de los Hermanos Vargas desde el recuerdo de un familiar, y *Mamani Vais* (1991), dirigido junto a Francisco Adriánzen, y que parodia el nombre de la serie famosa *Miami Vice*, esta vez para registrar a peruanos viviendo en EE.UU. También realizó el mediometraje *Cuando el mundo oscureció* (codirigido con José Carlos Huayhuaca en 1987), que se presentó recientemente en el Festival LimaDocs en una versión restaurada, y que registra fiestas de la Virgen del Carmen en el valle del Colca. Annichini hizo un único largometraje *La curiosa vida de Piter Eustaquio Rengifo Uculmana* (2014), sobre un personaje cuyos nombres y apellidos formaban el acróstico PERÚ. Su gran proyecto sobre la cultura mochica quedó trunco. Sus sueños eran demasiado grandes para este país.

Gianfranco Annichini, fallecido a inicio de 2025, fue una figura fundamental en el desarrollo del cine documental y del cortometraje en el Perú. Tuvo reconocimiento en vida, ya que, en 2020, el Ministerio de Cultura le otorgó la distinción de "Personalidad Meritoria de la Cultura", sin embargo, la restauración de algunos trabajos y un reconocimiento como cineasta quedaron frustrados por problemas burocráticos de funcionarios. Más allá de los homenajes, está pendiente el estudio académico de su obra, para situar sus cortometrajes en un lugar más visible de la historia del cine y de la no ficción en el país. Su contribución no solo enriqueció el acervo audiovisual peruano, sino que abrió caminos estéticos para una cinematografía más arriesgada, basada en complejizar el lenguaje audiovisual y una idea de "lo real", que para otros era intocable.

La novia de SÁNCHEZ CERRO

Leopoldo de Trazegnies Granda escritor

He conocido muchos tranvías y metros en diversas partes del mundo, algunos ya han desaparecido. Me emociona recodarlos. Parece mentira que ese amasijo de hierros ordenados sobre dos rieles pueda producir tantas ideas románticas. Gracias a uno de ellos tuve una revelación del sentido de la vida de una mujer, que seguidamente relataré.

El primer tranvía que conocí fue el de San Miguel, en Lima, llevaba en el frontal un cartel levantado como un gorro de mariscal francés, era pequeño y tenía la parte de atrás como una jardinera donde fumábamos. También conocí los tranvías belgas, silenciosos, sibilinos, bajo la lluvia. Los de Madrid que llevaban el trole como un banderín. El de Granada a Pinos Puente, un tranvía de campo con olor a tomillo, que lo cogí una sola vez un día que en el pueblo se había cometido un crimen y al bajarme la gente de la plaza me miró con desconfianza. También conocí los antiguos tranvías de Sevilla que recorrían la calle de San Fernando cabeceando entre la gente. Pero el que mejor recuerdo y el que me introdujo en la vida sentimental de la mujer ya mencionada, fue el tranvía de Chorrillos que unía a Lima con el balneario del sur. Era un tranvía largo y serio, casi militar, que cogíamos para ir a la playa.

Un día, en el Metro de Madrid, me ocurrió algo insólito. Fue como un episodio de la historia que de pronto me clavaran en el pecho. Empezaba yo a subir por las escaleras de la estación de Sol cuando vi que una anciana que ya había llegado a los peldaños superiores perdía el equilibrio y caía hacia atrás. Pude saltar con la agilidad que me permitieron mis piernas veintiañeras para sujetarla y evitar que se desnucara contra el suelo. Noté que era liviana como una tórtola desmayada entre trapos negros.

La anciana se sentó en el suelo para recuperarse y me miró con sus ojos secos y claros como dos madrugadas de verano. La ayudé a levantarse y la acompañé a su casa. Insistió en invitarme un café y me hizo pasar a un saloncito de cortinajes y fotografías antiguas enmarcadas. Entre todas, había la de un joven militar en uniforme; como me quedara mirándola me explicó: «Era un peruano que conocí

Ilustración de Conrado Cairo

hace muchos años». Al percibir mi cara de sorpresa continuó sonriendo en su castellano casi antiguo: «Era de tez oscura, magro de carnes, de carácter fuerte pero dulce y cariñoso». La anciana recitó la frase de carrerilla como si fuera una oración que repitiera todas las noches.

Noté que su recuerdo la hacía temblar, la debilitaba. Por eso parecía mayor de lo que en realidad era. Se apoyó en el brazo de un sillón antes de ir a buscar el café. La seguí hasta la cocina, las alacenas olían a manzanas maduras que me hicieron recordar las huertas de mi infancia en San Antonio por donde cruzaba el tranvía de Chorrillos.

«Yo también soy peruano» le confesé, "igual que el militar que usted conoció". Creo que me miró con ilusión, se detuvo y pensó durante unos segundos lo que me iba a preguntar, luego haciendo un gesto de rechazo con la mano balbuceó: «No, no puede ser, es usted muy joven para conocerlo». «¿Cómo se llamaba?»-insistí con curiosidad. «Se llamaba Luis Miguel»- me respondió. Y añadió con orgullo: «Aunque había venido a completar su formación militar a España ya tenía una alta graduación, sabe? Había estudiado allá en el Perú en un sitio que se llamaba Chorritos me parece». «En la escuela militar de Chorrillos» -le precisé. «Sí, sí, él me contó que era una escuela que estaba en un balneario frente al mar y que iba en

tranvía». «Así es -le confirmé- de niño yo también iba por allí». Me miró como si no me comprendiera, como si estuviera delante de un fantasma que conociera los lugares que sólo podían existir en su imaginación. Cuántas veces habría soñado con Luis Miguel en ese tranvía y ahora encontraba a alguien que había viajado dentro, que se había sentado en los mismos asientos de tablillas de madera, que había recorrido los mismos paisajes. Creo que no se lo podía creer.

Por mi parte, no salía de mi asombro de haber encontrado accidentalmente en el Metro de Madrid a una mujer que había conocido a un militar peruano de principios del siglo XX y que lo recordara con tanto afecto. Bebí a grandes sorbos el café humeante que ella me había servido en una taza de loza grande y reingresamos a la salita.

Volví a ver con detenimiento la fotografía del adusto militar con el uniforme del Regimiento de Dragones con guerrera negra y charreteras brillantes y con el sable en la mano izquierda. «¿Cómo lo conoció?» le pregunté con timidez.

La anciana se sentó en un sillón de terciopelo rojo y se cogió la cabeza con las dos manos para continuar con sus recuerdos: «En una fiesta de oficiales, antes de que partieran a la guerra del Rif. Fueron sólo unas semanas, pero ya hacíamos planes para casarnos. Mi padre era militar, partió también con su regimiento en el mismo barco a esa maldita guerra. Cruzaron el Estrecho de Gibraltar una noche de invierno para pelear contra los magrebíes. Fue la última vez que lo vi. Yo lo despedí en el muelle con la mano, pero creo que él ya no alcanzaba a distinguirme en la oscuridad.

Me quedé callado presagiando la continuación de la historia, luego me atreví a comentar: «Debió ser terrible esa guerra». «Si -me respondió con voz débil-, a mi padre lo mataron y Luis Miguel desapareció». «¿Murió también?». «No lo sé, me dijo con pena, me escribió varias cartas desde el frente y luego no supe más de él». Guardó silencio antes de decidirse a confiarme más datos. Al fin me dijo: «Se apellidaba Sánchez Cerro, sabe? ¿Lo ha oído nombrar alguna vez?»

Por mi mente desfilaron vertiginosamente fragmentos mal estudiados en mis clases de historia del Perú. Estremecido recordé:

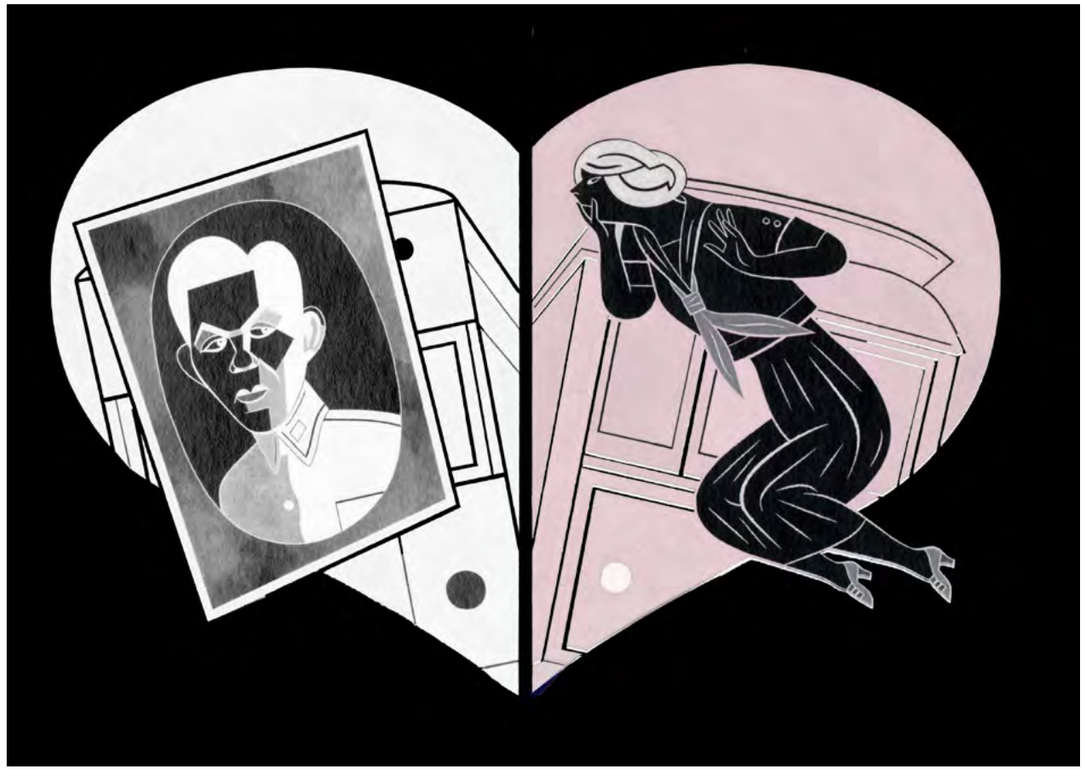
> "Coronel Luis Miguel Sánchez Cerro, nacido en Piura en 1889. Después de varios Golpes de Estado fallidos consiguió derrocar al presidente Leguía. Elegido presidente de la república en 1931. Su gobierno se caracterizó por la represión y la aterradora crueldad con la que trató a sus enemigos políticos. Murió asesinado en 1933 a la salida del hipódromo de Santa Beatriz después de haber presidido un desfile patriótico".

La anciana esperaba expectante mi respuesta. Nadie le había mencionado en los últimos cincuenta años al joven peruano de la que ella se enamorara en una fiesta de oficiales en Madrid antes de partir a la guerra de Marruecos. Lo mantenía en su mente con un sentimiento infinito sin más referencias que una foto y sus recuerdos. ¿Cómo explicarle que su dulce oficial había llegado a ser uno de los caudillos más crueles del Perú?

«Luis Miguel Sánchez Cerro... -empecé tratando de no darle importancia- sé que fue un militar brillante -continué tratando de poner un tono de admiración-, llegó a presidente de la república, lo estudié en los libros del colegio». Ella se quedó atónita. "¿Luismi llegó a ser presidente del Perú?». Sí, le dije con la cabeza. «¿Y vive aún?» me interpeló con temor y expresión de curiosidad adolescente.

¿Cómo explicarle que había muerto de forma trágica, asesinado posiblemente en venganza de las múltiples represiones sanguinarias que ordenó contra el pueblo? Al fin le dije:

«No. Murió joven, a los cuarenta años más o menos», le respondí sin develarle la forma de su muerte. Ella no levantó la cara, la hundió aún más entre las manos. Al fin la oí como en un murmullo: «Ah! tan joven, yo me he pasado la vida con la esperanza de volverlo a ver, no sabía que había muerto». Luego levantó la vista y se me quedó mirando con la perplejidad que pudiera causarle ver un cristal que estalla.



Felix Chumacero
Invocación por el Derecho a la Vida

Javier Macera antropólogo

En el abanico de narraciones y expresiones artísticas peruanas, tiene su lugar la tradición cultural del campesinado andino de la ceja de selva y selva alta peruana, mal conocida y hasta escondida, de la cual forma parte Félix Chumacero Agurto. Esas decenas de miles de campesinos que, a fuerza de carecer de tierras y oportunidades de trabajo, eligieron migrar a la selva (en lugar de Lima u otras ciudades del país), se enfrentaron a un medio drásticamente distinto, en el cual se mantuvieron con tesón y perseverancia, recreando y adaptando sus saberes y referentes culturales de origen.

Originario de Sóndor, en la provincia de Huancabamba, Piura, Félix Chumacero (1945) alternó, como muchos peruanos, diversos trabajos, entre los cuales figuraron el de comerciante, profesor y hasta funcionario municipal. Sin embargo, dejó pronto estas ocupaciones cuando conoció a su esposa, cuya familia de agricultores lo indujo a apostar en la década del 70 por el cultivo orgánico del café, en la provincia de San Ignacio, Cajamarca.

Su vocación artística se manifiesta desde joven con su dedicación al dibujo. Es dejada de lado por sus obligaciones familiares, pero la reanuda con fuerza a fines de los 80, a instancias de un sacerdote italiano que lo anima a pintar. El haber logrado el segundo lugar en un concurso nacional de pintura campesina en 1996 constituyó un reconocimiento importante a su talento artístico que lo incitó a seguir pintando. Cabe señalar que, en esos años, Félix empleaba tintes naturales, seleccionando tierras que fijaba con zumos vegetales, entre ellos la leche de plátano.

Otro hito importante en su obra pictórica es su encuentro con Pablo Macera en el Seminario de Historia Rural Andina, a partir del cual se le insta a respaldar sus pinturas con la producción de narrativas sobre sus vivencias y su forma de ver el mundo. Así, entre 1998 y 2001, Chumacero escribe 38 relatos y pinta unos 80 lienzos, que pueden ordenarse en tres grupos: La realidad natural; sueños, magia y fantasmas; y las costumbres diarias. En esta oportunidad, presentaremos pinturas suyas dedicadas a la naturaleza, junto con extractos de su prolífica narrativa.

Su obra comprende pues, relatos ilustrados sobre costumbres, ocupaciones y episodios de la comadre, la tejedora y los viajeros, entre otros; creencias y sucesos mágicos de seres sobrenaturales, plantas y lagunas mágicas, y curanderos. Comparte y representa el imaginario del campesinado migrante que reinterpreta sus creencias y conocimientos en un escenario tropical.

Autorrtrato de Felix Chumacero

En las narraciones que presentamos, la naturaleza aparece objetivada. Describe al ser viviente y su modo de vida, a la vez que es una invocación al cese de destrucción de la naturaleza y el respeto que merece. Se reencuentra sin embargo con cosmovisiones indígenas cuando recuerda en sus narraciones sobre la magia y lo sobrenatural, el poder de las lagunas de las Huaringas, o nos cuenta sobre una malvada mujer que entregaba a la huaca los viajeros que transitaban entre San Ignacio y Huancabamba o Jaén y fue transformada por la Madre Naturaleza en la palmera chonta.

Las pinturas que presentamos son en realidad retratos. El ser vivo, sea abeja, venado o ave, está situado en el centro, sobredimensionado respecto a un entorno con elementos decorativos en simetría con la figura principal. Así, el venado se muestra en una suerte de altar natural, mientras el árbol alberga a la perdiz en una especie de urna. Una variación de esta pauta está en el mono que, tal vez por evocar al hombre, aparece en el centro del cuadro, pero a un lado del arco que forma las hojas de la palmera y enmarcan el cogollo del fruto que aparece también en manos del animal, resaltando de esta forma la importancia del alimento para la vida animal, y por extensión, la humana.

Una acotación particular merece la pintura-relato sobre la muerte en el Chacacomo, tanto por su plástica como por su significado. Rodeando a este árbol, el Chacacomo, en pinceladas que denotan el furor del fuego, está la fauna de la ceja de selva y selva alta, destacando el venado y el pájaro por sus intentos de escapar a la muerte inminente, así como la serpiente enroscada y cada uno de los animales asentados en las ramas de este Chacacomo que re-

presenta un Árbol de la Vida. La simbología se completa con la mano que sostiene el fósforo encendido, a la cual parece querer enfrentarse una mariposa blanca con manchas celestes.

El texto plantea un tema importante como es la quema de los bosques, que tuvo en la Amazonía peruana su momento álgido en setiembre de 2024, después de meses de una sequía prolongada, en un contexto de cambio climático. Si bien es ineludible la responsabilidad humana en estas catástrofes, los recientes incendios en Estados Unidos y Argentina demuestran que este fenómeno trasciende latitudes y no es responsabilidad exclusiva de prácticas campesinas tradicionales. Lo deja en claro Chumacero, quien acusa en general a la ignorancia, deslizando implícitamente que la respuesta a estos hechos no está en la criminalización, sino en la capacitación y la adopción de medidas de control que eviten la dispersión del fuego.

Abeja Nimbuche

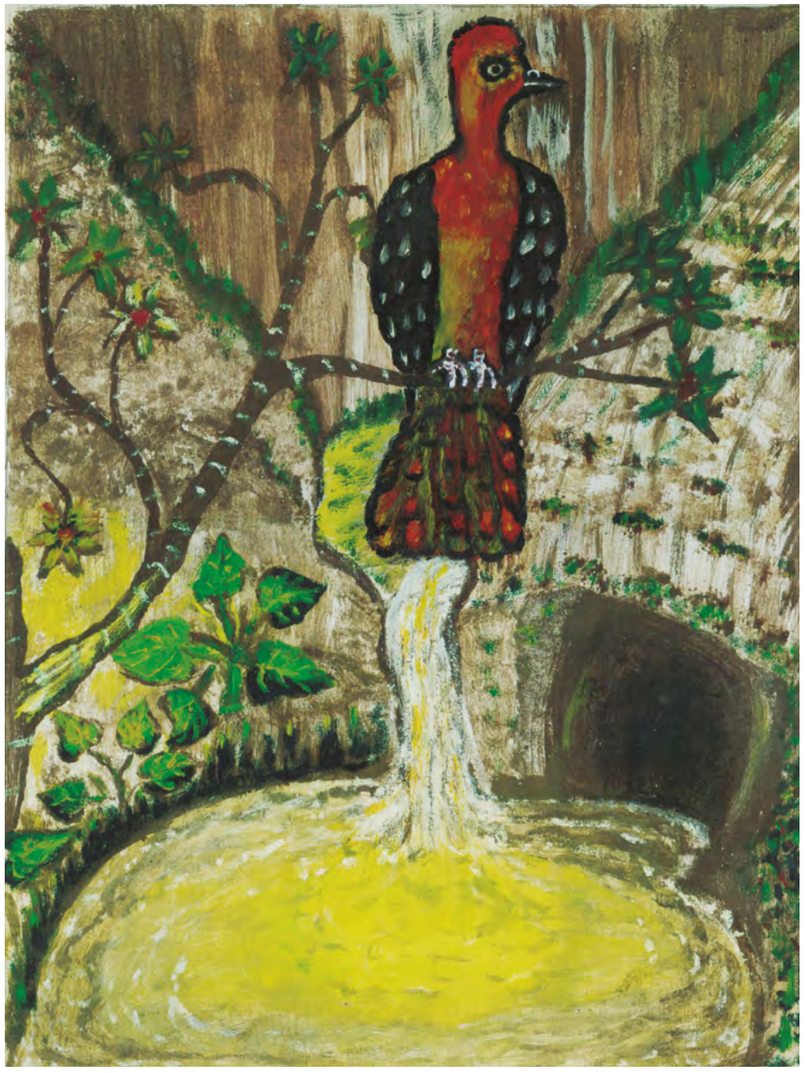
Yo, la abeja del Nimbuche, me produzco en las regiones tropicales, sobre todo en los grandes bosques del Romerillo, al norte del centro poblado de Rumipite. Soy bien chiquita, de color amarillo con pardo brillante; soy tan doméstica que me gusta hacer mis colmenas en las casas del hombre.

A pesar de que no tengo aguijón para defenderme, me defiendo a capa y espada, que hasta la abeja brava asesina no ha podido conmigo. Tenemos una especie de pegamento que al cruzar o llegar el intruso le vomitamos una goma que quedará prendido para siempre, siendo de esta forma nuestra defensa.

Nosotros los Nimbuche producimos la miel más fina del mundo. Nuestra miel tiene infinidad de propiedades curativas.

Venado Colorado

Soy el Venado Colorado Pecho Blanco. Cuando los bosques del gran Pajurillo que colinda con grandes montañas del Chaupe en la provincia de San Ignacio, nosotros los venados de esta rara especie existíamos por manadas y recorríamos las grandes montañas, por sus accidentados terrenos y profundas hondonadas. Cuando se abrieron los grandes caminos, en busca de la cascarilla, los buscadores de cortezas se asustaban porque por doquier salíamos pegándoles algún susto y cuando se fueron formando pequeños caseríos de extraños, trajeron las escopetas de chimenea. Hoy nuestra especie ya prácticamente está en extinción, tal vez en este bosque del Pajurillo, donde tantos habíamos, tal vez habrá cuatro, tres, dos o uno, porque ya hemos desaparecido.



La Zunga

Yo soy la Zunga y en otros lugares me llaman el gallito rojo. Sea como sea, a mi me da igual, tal vez se fijó en mí muchas veces y admiró mi belleza, porque siempre lo he visto por la profundas y hondas aguas de la quebrada de Chimburique.

Doy gracias a la Providencia y a la Madre Naturaleza, que me dio un bello plumaje para así adornar su verde follaje. Pero con tristeza digo, de que mi hermoso plumaje es causa de mi muerte, porque los cazadores, por capturarme, con sus armas de fuego descargan sus balas para cogerme y luego llevarme a los pueblos y disecarme para tenerme como adorno.

Hoy por esta zona, ya somos pocos los que existimos. Como no hay justicia ni protección, algún día terminaremos como mis demás hermanos, dejando triste y desolada a nuestra madre Naturaleza. Por hoy, todavía estamos volando y si algunos hombres nos protegen, nos reproduciremos.

Perdiz celeste de montaña

Nosotras la Perdiz Celeste somos muy hermosas. Nuestro plumaje es de color celeste plomizo y labrado que forman unos delicados puntos. Nuestro tamaño es como la textura de una gallina de granja. Nuestra carne es blanca y exquisita, de igual forma los huevos. Lo que más gusta es nuestra cabeza celeste, nuestros ojos y nuestra peineta que está detrás.

Cuando estas montañas comenzaron a poblarse, fuimos la presa más fácil para el hombre porque para dormir por la noche, buscamos los palos bajos, y porque nuestro vuelo es corto y pesado.

Si la Divina Providencia y la madre naturaleza nos dio la vida, el hombre nos dio la muerte. Tal vez algún día, el hombre tome conciencia y se eduque, para que comprenda que igual que él, nosotras las perdices celestes, también tenemos derecho a la vida.

Monito Blanco de Anteojos

A nosotros los monitos blancos, los colonos nos llaman mono aullador. Nosotros somos de un pelaje blanco gris. Nuestra cara, en la cabeza, está rodeada de unas manchas negras en nuestros ojos, como si fueran anteojos.

Como somos muy hermosos, el hombre inventa trampas para capturarnos y dentro de la cual caemos capturados, para luego vendernos al mercado más cercano.

Pero lo que hoy nos afecta a nosotros, es la falta de árboles y de frutos; porque por toda nuestra región los bosques están desapareciendo, porque el hombre debido a su ignorancia, tala y tala los árboles para hacer sus chacras, pero con el paso del tiempo este hombre abandona el terreno cansado de trabajar, sin tener un resultado alguno, abandona la tierra, dejándola mal.

Mano infernal, muerte en el Chacacomo

El Chacacomo es un hermoso árbol, oriundo de la región Nor Oriental, y crece en las lomas de los cerros de poca altura, o sea en la ceja de selva y sobre todo en los matorrales.

"¡Cuénteme, cuénteme don Silvestre! Mire, antes de ayer, yo estao en mi chacra, arriba en Botijas, eran las dos de la tarde y el fuego de la candela estaba pal otro lao de la quebrada, en el bosque del pie de la agua, pa arriba, era la loma del Chacacomo. Entonces, yo me paré y me puse a ver… cuando en la hoyada, donde estaba el Chacacomo grandazo, vi que subían unos animales que salían del bosque ardiente y se treparon al árbol, un osaso negro frontino balaba ¡buu- buu!, cuando salió por el tronco un león colorao y se agarró en la gruesa rama, pelaba los ojos, pero no gritó; pa más arriba, un monito con su cría se mecía en las ramas ¡cui cui! gritaba, y de otra rama salió gritando un guataraco dejando su nido, porque la candela lo encerró al Chacacomo y se encerró la candela luego la humareda, que solo escuché el balido de los pobres animales, cuando yo bajé a los tres días de la quebrada a dar agua a mi caballo, en la laguna estaba el león y el oso, panza bombo, los monitos y cuántos animalitos más habrán muerto.

Y así la mano negra de la ignorancia viene causando pérdidas en la agricultura, pobreza en los campesinos y todo un destrozo en la ecología natural, tanto animal como vegetal, porque en las épocas de verano todos los años pasamos esa desgracia.

BAJO UN CIELO REAL: AVENTURAS FOTOGRÁFICAS CON EDGAR DEGAS

George Porcari crítico de arte y videasta

Después del baño, óleo de Edgar Degas, 1896. Museo de Arte de Filadelfia, Pensilvania, EE. UU.

Recuerdo haber experimentado una gran sensación de calma al leer a Hegel en el marco impersonal de la Biblioteca Nacional, en agosto de 1940. Pero una vez que volví a la calle, a mi vida, fuera del sistema, bajo un cielo real, el sistema ya no me servía: lo que me había ofrecido, bajo un espectáculo de infinito, eran los consuelos de la muerte; y yo quería volver a vivir en medio de hombres vivos.

Simone de Beauvoir *La ética de la ambigüedad*

Después del baño, foto de Edgar Degas,1896. Museo J.Paul Getty, Los Ángeles, California, EE. UU.

Las fotografías de Edgar Degas, la mayoría de ellas en placas duotono, nunca se exhibieron cuando él vivía. Salieron a la luz pública por primera vez en la exposición itinerante de 1999, *Edgar Degas como fotógrafo*, patrocinada por la Bibliotheque Nationale de France y el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles. Sus fotografías revelaron a un Degas diferente del que solían presentar los breves esbozos biográficos y las reseñas de época —un vago, un voyeur, un misántropo, un recluso, un aristócrata, un misógino— y pudimos apreciar mejor su magistral dominio del dibujo y sus encuadres modernistas, desde su obsesión por las jóvenes bailarinas hasta su ambiciosa e inacabada enciclopedia visual que cataloga el lenguaje corporal en cada época y lugar[1]. Ubicar a Edgar Degas en esta vorágine de información es difícil, incluso problemático, pero sus fotografías nos permiten acercarnos a su obra un poco más.

Las pinturas de Degas han sido elogiadas con razón por su capacidad para encontrar la pose adecuada: desenfadada, contemporánea, estudiada y clásica al mismo tiempo. Su obra podría abrirnos el mundo del siglo XIX con tanta claridad y belleza como Zola, Huysmans o Proust. Ese Degas lo conocemos, quizá demasiado bien, pero hay otro artista que se nos revela a través del uso de la fotografía —un radical sarcástico, sabelotodo y subversivo, que juega críticamente con las imágenes— ese es el Degas que necesitamos descubrir.

El Degas fotógrafo habla elocuentemente de su tiempo, y también del nuestro, por defecto. Mientras que muchos fotógrafos de la época de Degas imitaban el encuadre formal, equilibrado y neoclásico de la pintura de Salón, porque querían hacer «arte», Degas forzaba su fotografía, y a veces su pintura, para imitar la instantánea casual. Por ejemplo, la fotografía de sus amigos Pierre-Auguste Renoir y Stéphane Mallarme parece seguir todas las convenciones tradicionales de la instantánea. Renoir está sentado, con la cabeza echada hacia atrás, escrutando la cámara, mientras Mallarme, de pie a su lado, mira despreocupadamente a su amigo con la mano en el bolsillo. En el espejo que hay detrás de ellos podemos ver un reflejo de la cámara y a la familia Degas sentada en el sofá mirando. Este desenfado se debe a que el tiempo de exposición fue de aproximadamente 12 minutos[2]. La fotografía era un cuadro cuidadosamente compuesto y construido como una bella toma cinematográfica de plano/contraplano entre la cabeza de Renoir y las dos mujeres reflejadas directamente detrás de él.

Fotografía de Pierre August Renoir y Stéphan Mallarme tomada por Edgar Degas, Museo d´ Orsay, París, Francia

En 1885, en pleno auge del arte académico y de los retablos neoclásicos, cuando estaban de moda las bellas modelos, «Venus», en poses que significaban lo «Clásico», Degas hizo una fotografía y la tituló La Apoteosis de Degas. Se trataba de una brillante y feroz recreación de La Apoteosis de Homero (1827), de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Werner Hofmann califica la imagen de «... broma con varias capas de significado que durante mucho tiempo se pasaron por alto porque Degas las ocultaba tras su ostensible admiración por Ingres... con esta autoburla, Degas abrió una nueva dimensión para la fotografía...».[3] La imagen es la primera obra de crítica fotográfica dirigida directamente al establishment artístico de su época, lo que Degas denominaba «la policía del arte».[4] La obra es claramente satírica, de una manera que no solemos asociar con Degas; quizá esté más en consonancia con Toulouse Lautrec o Daumier. Más aún, la parodia de Degas no nos llega en forma de cuadro, litografía o dibujo, sino de fotografía: ¿qué pretendía Degas?

La mayoría de las fotografías de Degas seguían el hilo estético de sus obras, a veces incluso utilizando los mismos modelos en las mismas poses. Se refería a estas obras como «fotografías de ojo de cerradura», que enfatizaban la presunta espontaneidad de los modelos, que actuaban como pillados desprevenidos. Degas también era consciente de su enfoque voyeurista y lo llevó al límite. Para él, los seres humanos en general, y las mujeres en particular, son animales, y quería mostrarlos limpiándose y acicalándose como monos o babuinos, pero era el aspecto voyeur el que daba a las imágenes su ventaja. Al igual que las fotografías de Mallarme y Renoir, estas «imágenes de ojo de cerradura» no tenían nada de espontáneo: estaban laboriosamente

Retrato de Henry Lerolle con dos de sus hjas, foto de Edgar Degas, Museo d´ Orsay, París, Francia

preparadas y cuidadosamente construidas para imitar los rápidos trazos de un rápido boceto sobre la marcha. Las poses ejecutadas por los modelos eran difíciles de mantener durante largas sesiones que provocaban estrés físico.[5] El encuadre de la fotografía en particular parece haberle fascinado —sugiriendo elementos fortuitos y puntos de vista contingentes y oblicuos— lo que más tarde Gilles Deleuze llamaría el «cualquier-instante-lo-que-sea».

Pero no nos engañemos sobre Edgar Degas por la historia del arte que sólo se refiere a su genio. Cuando llegó a la fotografía, a los sesenta años, Degas era, según una de sus modelos, Alice Michel, irascible, gruñón, avaro y cruel.[6] Sus cambios de humor y sus maneras distantes le hacían difícil, ya que pasaba de largos y fríos silencios a monólogos furiosos y farragosos. No le gustaba que le llevaran la contraria y a menudo se volvía belicoso y sarcástico. Su antisemitismo y sus ocurrencias misantrópicas eran legendarias. La Sra. Michel escribe que una vez lo hizo callar diciéndole: «Monsieur Degas, acaba usted de decir cosas que harían sonrojar a un viejo soldado, ¡por favor!» [7]

Empecemos por el tema de la sátira de Degas en *La Apoteosis de Degas*. *La Apoteosis de Homero*, de Ingres, muestra a los grandes hombres de varios siglos, como Dante y Moliere, en el cielo, colocando una corona de laurel sobre la calva cabeza de Homero. Los cuerpos de la obra de Ingres son figuras idealizadas, ya que el físico y los gestos de los participantes no proceden de ninguna realidad relativa a la Antigüedad o a las personas retratadas, sino de convenciones decimonónicas del pasado clásico. Podemos vislumbrar ese pasado clásico real en los escritos del historiador Tácito o en las

La Apoteosis de Homero, óleo de Jean Dominique Ingres, 1827. Museo del Louvre, París, Francia

obras de Luciano, Séneca o Safo, todos ellos escritores que vivieron en aquellos tiempos y describieron con elocuencia lo que experimentaron. Algunos, como Petronio y Catulo, pagaron caro ese privilegio con sus vidas. Lo que tenemos con la pintura de Ingres es algo totalmente distinto: es la Antigüedad clásica como estado de ánimo. Este idealismo rigurosamente conceptualizado es fundamentalmente platonista. La naturaleza, la arquitectura y los seres humanos se encuentran en un equilibrio armonioso, una arcadia fuera del alcance del cambio, el accidente, la decadencia, la risa o la muerte.

La obra de Ingres se basa en el Parnaso de Rafael (1511), un mural que decora uno de los palacios del Vaticano. El ambicioso fresco de Rafael representa un Parnaso celestial (un centro de actividad poética o artística) habitado por célebres figuras culturales del pasado, tanto míticas (9 musas) como reales (Homero), en un escenario teatral. En la *Apoteosis de Ingres* —palabra que significa «convertirse en Dios» —, el propio Rafael se sitúa en el extremo izquierdo, con la mano en el corazón, en señal de su seriedad. Todos, incluido el rey Carlos X, que encargó el cuadro, parecen profundamente pensativos, posando para el retrato oficial. Carlos X sería depuesto en 1830, tres años después de la finalización del cuadro, por su ineptitud en el manejo de las finanzas debido a las desventuras coloniales denominadas entonces «la lucha por África».

Ingres no inventó esas convenciones neoclásicas, sino que comenzaron con una revolución radical medio siglo antes. Tras la Revolución Francesa, los cuadros de Jacques-Louis David escenificaban un heroísmo mítico que atrapaba la imaginación y parecía congelar el momento. David era un hombre de compañía, es decir, estaba ahí para consolar a los que detentaban el poder. En sus mejores momentos ilustró las aspiraciones, el heroísmo y los ideales de la Revolución Francesa. Era, en cierto sentido, una pintura religiosa laica que pretendía reformar a la humanidad, limpiarla y edificarla, en el fuego de la revolución.

La Apoteosis de Degas, foto de Degas, 1885. Museo d´ Orsay, París, Francia

Las figuras de David, que parecen un museo de cera, realizan una taxidermia de la historia. Es un mundo en el que todos los héroes y heroínas están muertos y embalsamados, y luego, como en una película de terror, se les devuelve a la vida y se les hace actuar en una narración... ¿pero qué historia se está contando? Estos muertos cuentan historias, pero ¿son ciertas? La puesta en escena oculta el juego de manos, como un maestro mago. De la heroicidad teatral de David a la autoconciencia amanerada de Ingres, y un poco más tarde a la cursilería de William-Adolphe Bouguereau, no hay más que un paso de menos de cien años. En el mundo pretendidamente clásico de Ingres, la causa y el efecto son absolutos y nos ofrecen una imagen completa del universo, con el hombre (hecho a imagen de Dios) en el centro. Se trata de una ficción, pero una ficción ambiciosa, que para muchos supuso un santuario contra el tiempo, el destino y el olvido.

A este respecto, conviene recordar que lo que los críticos y coleccionistas del siglo XIX más despreciaban del Impresionismo (en algunos casos de forma violenta) no eran sus pinceladas visibles y su paleta brillante, pues eso ya se había visto en la obra de Gericault y Delacroix, ni tampoco eran contrarios a los temas sencillos y cotidianos, pues eso ya se había visto en la obra de Corot y Millet. Lo que odiaban apasionadamente era el aspecto transitorio de las pinturas, el hecho de que parecieran existir en un universo temporal y condicional. Los impresionistas no sólo se fijaban en los patrones cambiantes de la luz, como se nos repite en los libros de historia del arte, sino también en las figuras atrapadas en medio de una acción (y no en su vértice, como en el arte clásico o neoclásico). Sus cuadros revelaban el aspecto y la sensación de la vida cotidiana, incluidos los momentos evanescentes y cotidianos, un tiempo perdido sin tregua, como diría Proust (excepto, por supuesto, como arte). En resumen, los impresionistas se tomaron muy a pecho el dicho del poeta pagano griego Heráclito: «Todo fluye, nada permanece».

Los fotógrafos también se aficionaron al Neoclasicismo e hicieron sus propias versiones en el cuarto oscuro. Echemos un vistazo a *Fading Away* (1858) de Henry Peach Robinson para ver cómo funciona. La escena se escenificó para la cámara en un estudio durante un periodo de tiempo sin que todos los actores estuvieran presentes en la sala al mismo tiempo.[8] La iluminación teatral se centró en una joven presumiblemente moribunda. Desgraciadamente, los personajes del drama de Robinson se reducen rápidamente a cuadros vivientes muy organizados y simbólicos. Esto se convierte en el eje central de la obra, en lugar de la individualidad de las personas implicadas, que no aparece por ninguna parte. Por desgracia, los arquetipos suelen reducir realidades complejas a la simplicidad de una esencia -un concepto- que organiza el mundo para nosotros y lo reduce a un cliché.

Comparemos el retablo de Robinson con el dibujo de Honore Daumier *Epidemia de gripe en un ómnibus* (también de 1858), que trata de la muerte en un entorno contemporáneo. El dibujo nunca se expuso en una galería en su época, sino que apareció en un diario que ilustraba la reciente epidemia de gripe que mató a más de un millón de personas, en su mayoría niños y ancianos, en toda Europa en el siglo XIX.[9] Daumier representa a una familia joven con un bebé en un tranvía, la madre preocupada y con una sensación de trágico presentimiento, el padre perdido en una reflexión impotente y, lo que es más conmovedor, el bebé mirando al mundo con pura incomprensión, terror y dolor. Irónicamente, Daumier utilizó las normas asociadas al encuadre fotográfico, dejando el lado derecho del cuadro cortado, concentrándose en el triángulo creado por la familia con el bebé en la parte inferior, actuando como punto de apoyo. El gran fotógrafo Félix Nadar sugirió que en el futuro la gente encontraría los dibujos de Daumier imposibles de creer porque su realismo se confundiría con una exageración grotesca. De hecho, esto es exactamente lo que ha sucedido. En nuestra época, Daumier se considera sólo un caricaturista propenso a exagerar para hacer reír. Nadar, su contemporáneo, tenía una opinión diferente: «Daumier recorta con decisión estas primeras efigies de burgueses, conserjes y banqueros, criaturas tan extrañas como los etruscos... (pero) en las que las generaciones venideras se negarán a creer, aunque sean, ¡ay! y seguirán siendo, la copia perfecta daguerrotipada de la vida real en nuestra «Belle-Epoque».[10] En el moderno uso que hace Nadar de las comillas para significar un sentido irónico en la palabra «Belle-Epoque» se percibe ya el amargo sarcasmo, preguntándose claramente junto con Daumier: ¿Belle para quién?

Ingres mezcla ingeniosamente ilustraciones bíblicas con representaciones de la antigüedad clásica pagana que se ajustan a los gustos contemporáneos (1827). El hecho de que un cielo así, una vez representado de forma realista, esté ligado a detalles históricos, como la arquitectura romana de la época imperial, es la grieta en los cimientos del neoclasicismo de la que nunca podrá recuperarse el edificio bellamente representado. El neoclasicismo exige una suspensión de la incredulidad que no es sostenible, una vez que se comprende lo absurdo de los detalles. El arte académico exige esta suspensión de la incredulidad —casi como una extensión de la propia creencia religiosa— pero, al igual que la religión, no puede soportar el escrutinio de la investigación histórica, ni una disección antropológica de los detalles que componen el todo. Cuando se encienden las luces, se descubren las máscaras, los decorados y los trajes, y la ilusión se hace añicos.

En el verano de 1885, Degas se aloja en Dieppe con su amigo de la infancia Ludovic Halevy y su familia. El artista había retratado a Ludovic varias veces a lo largo de los años, la más espectacular en su brillante Place de la Concorde (1875), donde vemos a Halevy y a sus dos hijas cruzando la plaza casi vacía. Estos bulevares, diseñados por el barón Haussmann, estaban a menudo tan vacíos como los caros apartamentos de varias plantas que se construyeron sobre las tiendas, restaurantes y cafés, a ras del suelo. Este es uno de los primeros cuadros en

Fading Away, fotografía de Henry Peach Roninson, 1858

Epidemia de gripe en omnibus, ilustración satírica de Honoré Daumier, 1858

los que se utiliza conscientemente el encuadre fotográfico descentrado, con sujetos cortados en ángulos oblicuos por el marco, una cualidad formal que se atribuía, incluso en aquella época, a la fotografía.[11]

Degas, como Manet, también hace pintura de historia antiheroica –esto dice T.J Clark sobre el cuadro: «La historia existe, pero los espacios de Haussmann tienen espacio para ocultarla. Se esconde detrás del sombrero de copa del vizconde Lepic, por ejemplo, en la plaza de la Concordia de Degas, donde se alza la estatua de Estrasburgo cubierta de coronas y flores, el lugar donde París lloró la pérdida de Alsacia a manos de los alemanes. ¿Qué le importa al vizconde la historia, incluso la reciente, con un buen puro entre los dientes? Tan poco como a sus hijos... su falta de atención la suplen los espacios vacíos y el torrente de vistas.[12] Como aclara T.J. Clark, la historia que el Estado, y por extensión Haussmann, querrían borrar, Degas la vuelve a poner de manifiesto, no de forma dramática, como en la pintura de Historia neoclásica, como la Batalla de Friedland de Ernest Meissonier, con toda la orquesta a todo volumen como en un espectáculo de Hollywood, sino más bien de forma sutil, casi casual, sin fanfarrias, sin orquesta: se oye el silencio.

En la *Apoteosis de Degas*, en blanco y negro, unos niños colocan unas ramas cerca de la cabeza de Degas de cabellos blancos –la fotografía fue dirigida artísticamente por Degas– pero en realidad fue tomada por su protegido Walter Barnes. El hecho de que haya tres mujeres sosteniendo ramas las convertiría en musas en el lenguaje del neoclasicismo que Degas está satirizando. Dos niños están medio arrodillados a sus pies mientras el artista posa con el sombrero al revés entre las piernas, como si se tratara de una jofaina. En 1885 el artista tenía sesenta años, pero parece mucho más viejo y agotado, melancólico, impenetrable y perdido en sus pensamientos.

Degas hizo esta crítica perspicaz de su propia fotografía en una carta a Halevy: «Mis tres musas y mis niños del coro deberían haberse agrupado sobre un fondo blanco o pálido, los trajes de las mujeres en particular se pierden. Y las figuras también deberían haber estado más juntas».[13] La crítica de Degas es formalmente acertada, pero no señala ninguna de las grandes sutilezas del cuadro. El sombrero al revés entre las piernas del artista crea una elipse que refleja la corona de laureles sobre su cabeza, estableciendo una relación visual que resulta divertida, ya que el bombín, signo de respetabilidad burguesa, se convierte en un retrete. En efecto, Degas satiriza los cuerpos perfectamente esculpidos del cuadro de Ingres sugiriendo que esos cuerpos están más allá del acto animal de defecar porque no son reales. El omnipresente bombín se convertiría en el siglo siguiente en un apelativo irónico de respetabilidad para artistas como Magritte, y más tarde aún para Hans Richter en su maravillosa película surrealista *Fantasmas antes del desayuno* (1928). Degas parece haber intuido muy pronto el capricho del bombín como accesorio.

La imagen de Degas es discretamente revolucionaria. Es la primera ruptura realizada por un artista que utiliza la fotografía para atacar visiblemente las convenciones artísticas de su época, al menos la primera que ha sobrevivido. No es de extrañar que en el arte popular de la época, en las ilustraciones de periódicos y revistas, en las caricaturas, los graffiti y las canciones populares de la época se vislumbre lo que la gente pensaba realmente del neoclasicismo, una obra de arte promovida y financiada por el Estado francés.[14] Por ejemplo, en *¡Venus otra vez!* (1865), dos mujeres vestidas de invierno salen de un salón de arte y vemos que en todos los cuadros aparecen jóvenes desnudas hasta el techo mientras una le dice a la otra: «¡Este año, Venus otra vez!» Esta obra nos dice que Degas, en su fotografía, trabajaba dentro de una tradición satírica bien establecida, pero que procedía de abajo arriba, es decir, de las calles, los cafés, los salones de música, las lavanderías y los bares: éste era el medio de los impresionistas urbanos. Esta tradición satírica no tenía cabida en las academias, los clubes de caballeros o los salones, donde no era bien recibida por considerarse vulgar, de clase baja.

Place de la Concorde, óleo de Edgar Degas, 1875, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Contemplar esta imagen es como ver todo un siglo por primera vez. Se enfrenta a las máscaras vacías de los grandes hombres del panteón de Ingres y revela que el emperador no sólo está desnudo, sino que está fuera de onda.

Podemos ver ya en la imagen de Degas las brillantes sátiras del siglo XX que estaba a la vuelta de la esquina con un sentido muy similar de la parodia, el sarcasmo y la conciencia de clase —uno piensa en el Retrato de Cezanne/Renoir/Rembrandt de Francis Picabia que muestra la foto de un mono disecado; o el vagabundo de Chaplin que se despierta en los brazos de una estatua neoclásica en *Luces de la ciudad* ; o Carole Lombard como una mocosa adinerada que recoge a un vagabundo para divertirse en Mi hombre Godfrey— Degas estaba allí primero. ¿Y en nuestra época? A diferencia de las versiones contemporáneas facilonas y pastiches del arte neoclásico, tan queridas en nuestros salones modernos, como *Autorretrato* como fuente de Bruce Nauman o *La eyaculación en casa de Llona* de Jeff Koons, Degas fue mucho más lejos y asumió mayores riesgos. Esto se debe a que Nauman y Koons han entrecomillado sus esfuerzos fotográficos, convirtiéndolos en «Bellas Artes» como algo natural. La fotografía de Degas enfatiza su estética casera e instantánea manteniendo esas comillas a distancia.

La obra de Degas es en cierto sentido una fotografía familiar y, como en cualquier fotografía familiar, el riesgo principal es que parezcas estúpido y hagas el ridículo. Degas es el complemento perfecto para su propia sátira. La ironía funciona en todos los frentes porque nos da una visión alternativa a la enorme pintura de Ingres que los críticos han pasado por alto, tal vez porque es demasiado obvia. En pocas palabras, se trata de una imagen de personas que se amaban y disfrutaban de la mutua compañía y que querían hacer arte (no "arte") juntos por el deleite que podría traer, para hacerse reír y darse placer mutuamente. Son los amigos y los hijos que estaban tan cerca como Degas, el tímido soltero, llegaría a tener su propia familia.

Como contrapartida al imperioso techo de tres metros y medio de altura de Ingres, presenta una pequeña imagen que puedes sostener en la mano. Lo que Degas ofrece como estética alternativa es la instantánea. En efecto, utiliza su propia intimidad con sus amigos y el medio de la fotografía para hablar de la distancia entre nuestra vida mortal aquí en la tierra y los ideales heroicos atemporales de la pintura de Ingres, o cualquier sistema estético como el neoclasicismo que busca explicar la realidad encajándola en un sistema jerárquico de conocimiento que pretende estar más allá de la vida cotidiana.

Hagamos un experimento mental e imaginemos brevemente lo que haría Ingres si le contrataran para ilustrar el amor por el castillo de un aristócrata. Se puede ver al cupido alado, a la sugerente Venus gloriosamente desnuda en una pose prestada de la antigüedad, las diversas referencias arcanas a historias clásicas de amor esparcidas por el lienzo, los cuerpos perfectamente esculpidos pasando por las mismas poses tediosas que mostrarían sus torsos y la extraordinaria habilidad de Ingres para la representación. El paisaje del fondo se tomaría prestado de una de las pinturas eróticas de Tiziano y las líneas narrativas se desplegarían como un plan de batalla. ¿Necesitamos preguntarnos a qué amor representaría esto?

La estética de la instantánea con la que Degas estaba experimentando era nueva y no había sido probada, pero desafortunadamente la mala salud y el deterioro de la vista limitaron el futuro de Degas como fotógrafo. Es intrigante imaginar lo que podría haber logrado en este medio si hubiera podido tomar fotografías hasta su último año, 1917. *La apoteosis de Degas* ataca conscientemente no solo la pintura pomposa de un artista, sino toda una tradición de arte sancionado por el estado que se había convertido en una fórmula vacía e inflada, vacía de realidad contemporánea pero inflada de significado que evocaba una vida imaginaria que reforzaba el status quo en un único cuadro aparentemente sin fisuras. La pintura de Ingres es un vehículo para la fantasía que ocultaba insidiosamente en su realismo altamente representado mucho más de lo que mostraba.

La apoteosis de Degas es una obra de arte moderno que expone la bancarrota estética, moral y política de esa fantasía; en efecto, hace añicos ese mundo y marca el comienzo de un nuevo tipo de arte y de creación artística. Con el tiempo, la fotografía encontraría su camino en un nuevo siglo que Degas vio sólo como un esbozo vago. Lo que llegaría a conocerse como fotografía artística modernista influiría, alteraría, informaría y dominaría agresivamente el lenguaje visual del siglo XX siguiente. Pero Degas exploró tentativamente ese panorama primero, utilizando un nuevo medio todavía en sus inicios, en esa obra sin precedentes y maravillosa *La apoteosis de Degas*.

NOTAS

[1] Roy McMullen, *Degas: His Life, Times and Work*, Houghton Mifflin Company, 1984

[2] David Hockney & Martin Gaylord, *A History of Pictures*, Abrams 2016

[3] Werner Hoffmann, *Degas*, Thames and Hudson, 2007

[4] Ian Dunlop, *Degas*, Galley Press, 1979

[5] Alice Michel, *Degas and His Model*, David Zwirner Books, 2017

[6] Alice Michel, *Degas and His Model*

[7] Alice Michel, *Degas and His Model*

[8] Dawn Ades, *Photomontage*

[9] K.E. Maison, *Honore Daumier, Catalogue Raisonee of the Paintings, Watercolors and Drawings*, New York Graphic Society, 1968

[10] Felix Nadar, *When I Was a Photographer*, MIT Press, 2015

[11] Werner Hoffmann, *Degas*

[12] T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, 1999

[13] Ian Dunlop, *Degas*

[14] T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*

KLIMT, el Simbolismo y el Art Nouveau

Jorge Bernuy crítico de arte

"La pintura tiene algo en común
con el pensamiento, con el sueño y con la poesía"

Hugo Von Hofmannsthal – 1883

El movimiento simbolista del siglo XIX es la expresión visual de una corriente literaria y filosófica que explora los dominios del ensueño y la fantasía, la evocación de un mundo irreal de connotaciones mágicas, impregnadas, a la vez, de un profundo sentimiento nostálgico. Esta visión compartida por poetas, músicos y pintores tiene su origen en el culto del renacentismo alemán, en la música de Beethoven o de Richard Wagner y en su interpretación de la naturaleza mediante símbolos y arquetipos de los viejos mitos dotándolos de un renovado contenido.

El simbolismo hizo su aparición en Paris con la obra de Gauguin, Moreau, Redon, Puvis de Chavannes, artistas que crearon y exploraron los dominios del ensueño. Afín al simbolismo y al Art Noveau, Gustav Klimt es considerado por la crítica como el más brillante artista del modernismo vienés cuya obra exalta con total libertad la condición misteriosa de la mujer y su sensualidad, musa y vampiresa a la vez. Recordemos sus inquietantes y perturbadores cuadros *Dánae* o *Judith y Holofernes II* por solo mencionar dos de sus pinturas.

Judith y Holofernes II ,1909

Propaganda del grupo Secession diseñado por Klimt

La recargada ornamentación abstracta y la natural representación del erotismo provocan una tensión muy sutil en la obra de Klimt. Sus personajes, tratados con cierto toque realista, están embellecidos con decorados que evocan figuras de mariposas y pavos reales creando así un estilo exuberante y natural al mismo tiempo. No olvidemos que al principio de su carrera tuvo éxito como pintor de diseños decorativos dentro de la tradición académica del gran artista Hans Makart.

Sin embargo, pronto se sintió atraído por la vanguardia. Descontento con las posiciones de la Asociación de Artistas Austriacos fundó con pintores, artistas gráficos y arquitectos de reconocido talento la "Secesión de Viena", grupo multidisciplinario que proponía una renovación artística reinterpretando con nuevos diseños de evidente parentesco con el Art Nouveau, los motivos del pasado.

Uno los grandes retratos que por encargo realizó Klimt, fue el de Fritza Riedler, cuadro representativo de su "periodo dorado". Estilo que recuerda en parte al de los mosaicos e iconos proto cristianos que había admirado en Italia por 1903. En este cuadro que algunos lo consideran decorativo, Klimt delinea el cuerpo de la dama en una hermosa superficie donde se percibe la influencia de la tradición artística de Asia, muy presente en la Europa de ese momento. Klimt, inspirado directamente en los motivos de los biombos creados en el Japón en el siglo XVII, pinta las ondulaciones que representan el asiento sobre el que reposa la dama. Ella aparece frente a una amplia pared ocre rojizo, interrumpida por aberturas semi circulares y con un tocado que es una reminiscencia del peinado de la infanta María Teresa en el retrato pintado por Velázquez en 1652. La ambigüedad y la fantasía radican en el estilo plano, en las superficies claras y nítidamente diferenciadas que a primera vista parecen no esconder secreto alguno, una habitación sin principio ni final, sin entrada ni salida en ninguna parte. El efecto que ejerce la imagen no se ve afectada por ello, muy por el contrario, su elegancia y estilo nacen precisamente de su concepto cultural de lo ornamental.

Al mismo tiempo la personalidad misteriosa de la dama retratada no se puede ocultar del todo.

Retrato de Fritza Riedler, óleo de Gustav Klimt ,1906. Galería Belvedere, Viena

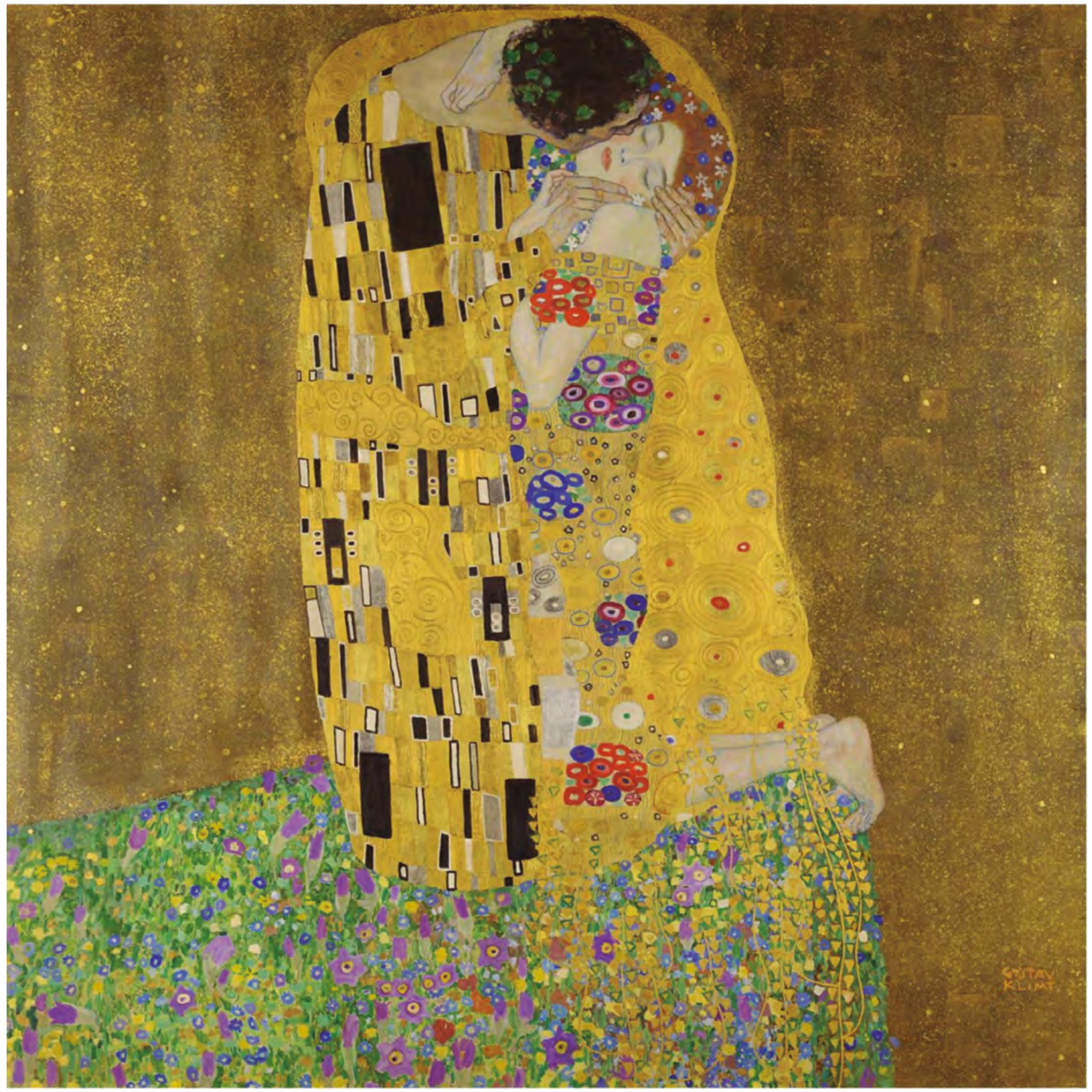
La Infanta María Teresa, óleo de Velázquez

Sin embargo, hay otro retrato pintado por Klimt en 1907, el primero de Adele Bloch-Bauer, que ha sido considerado por la crítica especializada como el más representativo de su estilo dorado. Probablemente por la serena belleza de la dama retratada, por su mirada cálida y la inocultable sensualidad de su rostro y por el dominio pictórico del artista que se atreve a incluir en su decorado referencias iconográficas de culturas milenarias como Bizancio, Egipto, China y Japón. Además, por los avatares que pasó dicho cuadro secuestrado por los nazis, o por las apetencias y pugnas que susci-

Retrato de Adele Bloch-Bauer, 1907. Neue Galerie, Nueva York

tó entre sus distintos poseedores, también es considerado como el más famoso de los pintados por Gustav Klimt. En el 2006, en un célebre remate en la casa "Sotheby's" de Nueva York, fue comprado por Ronald Lauder en 135 millones de dólares. En ese momento, el precio más alto pagado por un cuadro en toda la historia. Por dicha obra litigó por años contra el Estado austriaco, Ronald Lauder en representación de los herederos de la familia de la célebre y bella Adele Bloch-Bauer.

Siguiendo este mismo estilo, cinco años más tarde, en 1907 terminó de pintar su extraordinario y también famoso lienzo *El beso*, obra que representa la intensidad amorosa del ser humano. Se caracteriza esta obra por un extraordinario preciosismo decorativo, dotado empero de una vena de intensa pasión erótica. Sus figuras completamente planas parecen surgir de un mosaico de colores como una reminiscencia del arte bizantino muy bien conocido por nuestro artista.

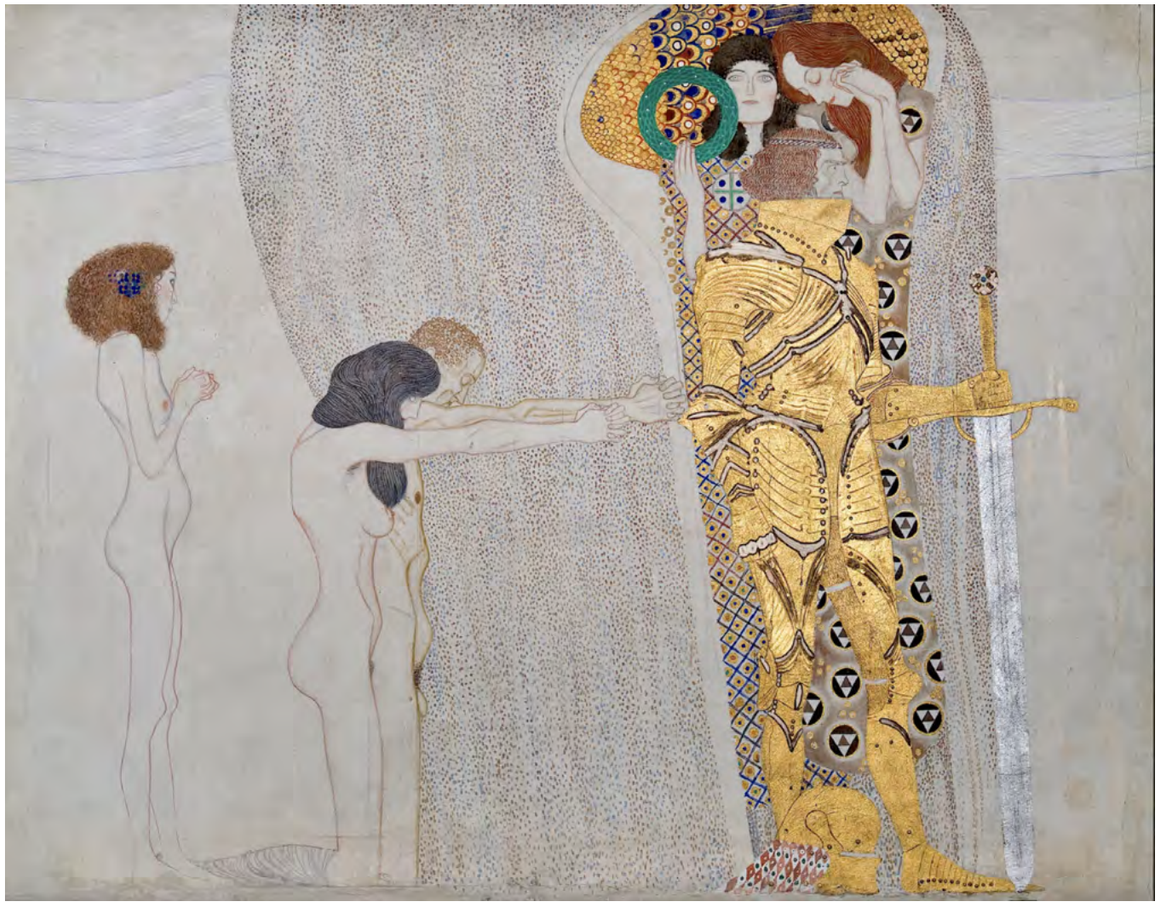


El beso, 1909, Galería Belvedere

Gustav Klimt y su pareja Emilie Louise Floege,1910. Se asegura que ella es el personaje femenino de su famosa pintura *El beso*

Desnudo,1910.Técnica mixta.

GUSTAV KLIMT



Mural en homenaje a Beethoven, 1902, Pabellón de la Secesión de Viena, Austria.

Gustav Klimt nació en Viena en 1862, a los catorce años ingresó a la prestigiosa Escuela de Artes y Oficios. En 1886, recibió el encargo de decorar los cielos rasos de dos de los grandes edificios de la Ringstrasse y del Museo de Historia del Arte. En 1890 recibió el codiciado "Premio del Emperador".

En 1918, a la edad de cincuenticinco años, Gustav Klimt sufrió un derrame cerebral y murió. Su amigo y protegido Egon Schiele, otro grande de la pintura, fue el autor de este breve y preciso epitafio:
"Gustav Klimt, un artista increíble".

Liu Jiakun: la arquitectura como revelación

Laura Alzubide periodista cultural

Fotos: cortesía de la Hyatt Foundation / The Pritzker Architecture Prize

Las Cuevas de Tianbao (Luzhou, 2021) emergen y se disuelven en su entorno, en una relación recíproca entre el ser humano y la naturaleza. Los aleros planos y extendidos reimaginan la forma de los pabellones milenarios, y la pérgola de entrada de acero y bambú establece la escala. Foto: Arch-Exist.

La obra de Liu Jiakun (Chengdu, 1956) había pasado desapercibida hasta que, el pasado mes de marzo, resultó ganadora del Premio Pritzker, el máximo galardón de la profesión. ¿Quién es este arquitecto chino que se ha dedicado a construir, con discreción y aliento poético, poderosos vínculos entre el ser humano y su entorno?

Liu Jiakun, ganador del Premio Pritzker en 2025, es autor de alrededor de treinta proyectos arquitectónicos que ponen énfasis en el uso del espacio público.

La historia reciente nos ha enseñado que el ganador del Pritzker no se escoge de cualquier manera. Más que premiar una trayectoria ejemplar, la Fundación Hyatt trata de señalar los caminos que debe tomar la arquitectura en un contexto cada vez más complejo, acuciado por la necesidad de sortear múltiples problemas: el cambio climático, la necesidad de una vivienda digna, el crecimiento desmesurado de las ciudades, la crisis geopolítica y económica mundial. Por eso mismo, es curioso que le haya otorgado el premio a Liu Jiakun, precisamente en los inicios de la guerra arancelaria entre Estados Unidos y el gigante asiático.

Es la segunda vez que el premio recae en un arquitecto chino. El primero fue Wang Shu en 2012, una decisión que se había gestado en un momento en el que el flujo de capitales del sector inmobiliario emigraba del sudoeste asiático a China. Pero, con el paso del tiempo, a pesar de que la renovación de las ciudades dejaba imágenes deslumbrantes, el acelerado crecimiento urbano dejaba una lección: no se pueden construir ciudades sin olvidar que, por encima de todo, hay que construir comunidades.

De alguna manera, Liu Jiakun representa el fin de esta contradicción. Así lo ha señalado el jurado presidido por Alejandro Aravena, que le ha otorgado el premio «por abrazar el dualismo distopía/utopía en lugar de resistirse a él y mostrarnos cómo la arquitectura puede mediar entre la realidad y el idealismo, por elevar las soluciones locales a visiones universales y por desarrollar un lenguaje que describe un mundo social y ambientalmente justo».

Los paisajes natural y artificial se entrelazan en el Museo de Escultura Pétrea de Luyeyuan (Chengdu, 2002), cuyo cuerpo principal es un volumen de concreto, austero y sin ventanas, que alberga esculturas y reliquias budistas. Foto: Bi Kejian.

El arquitecto que quería escribir

Liu Jiakun nació en Chengdu en 1954. Gran parte de su infancia transcurrió en los pasillos del hospital de su ciudad, donde su madre era internista. La tradición familiar sugería que se dedicara a la medicina, pero él quería explorar el mundo a través del arte y la literatura. Un profesor le propuso que estudiara arquitectura por su estrecha relación con el dibujo. No pudo hacerlo entonces, porque un programa de la Revolución Cultural lo llevó al campo para trabajar la tierra durante tres años. En 1978, en cuanto reabrieron las universidades, se inscribió en el Instituto de Arquitectura e Ingeniería de Chongqing.

Después de graduarse, comenzó a trabajar en una institución estatal. En una época de grandes transformaciones, estaba llamado a formar parte de la primera generación de arquitectos encargados de reconstruir el país, entre los que se encontraba también Wang Shu. Sin embargo, esta experiencia lo desalentó y se ofreció voluntario para trasladarse al Tíbet, a la región más alta del planeta, y luego a la provincia de

Xinjiang. De día trabajaba como arquitecto, de noche se entregaba a la pintura y a la escritura. Llegó a publicar varios libros de ficción.

Esta búsqueda se prolongó durante casi diez años. Hasta que, en 1993, asistió a la exposición de un antiguo compañero de la universidad. Fue una epifanía: su pasión y compromiso con la arquitectura se reavivaron de una manera inexplicable. Quizás, en esos momentos, encontró el modo de relacionarla con la literatura. «La arquitectura no es solo una técnica, sino una forma de contar historias. Lo que construimos debe reflejar la vida de las personas, no solo las ambiciones de las ciudades», afirmaría mucho después cuando fue invitado a exponer en la Bienal de Venecia.

En 1999, Liu Jiukan abrió su propia oficina en Chengdu. Y, desde entonces, se ha dedicado a crear una nueva arquitectura que es, a su vez, una obra de infraestructura, un registro histórico, un espacio público y un paisaje. Estas cualidades ya se aprecian en uno de sus primeros proyectos: el Museo de Escultura Pétrea de Luyeyuan (Chengdu, 2002), donde logra que el jardín chino tradicional, con sus piedras antiguas y guijarros de río, converse con la austeridad formal del edificio.

«Siempre aspiro a ser como el agua»

Liu Jiukan no reivindica un estilo propio. Su arquitectura es mutable. De ahí que empiece sus proyectos averiguando qué pueden hacer los trabajadores locales de la construcción. «Aspiro a ser como el agua, a penetrar en un lugar sin tener una forma fija definida, a filtrarme en el entorno local y en el mismo sitio», ha declarado. «Con el tiempo, el agua se solidifica gradualmente y se transforma en arquitectura, tal vez incluso en la forma más elevada de creación espiritual humana. Sin embargo, sigue conservando todas las cualidades del sitio, tanto las buenas como las malas».

En el Departamento de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de Shihuan (Chongqing, 2004), los niveles superiores sobresalen hacia el exterior para ampliar los metros cuadrados de una estrecha superficie. Foto: Arch-Exist.

Museo de Ladrillos del Horno Imperial (Suzhou, 2016), que muestra el legado cerámico de las dinastías Ming y Qing. Los hornos Kiln conviven con los ladrillos dorados que pavimentaron la ciudad prohibida, el palacio de verano y la tumbas Ming. Foto: Jiakun Architects.

El Museo de Relojes de Jianchuan (Chengdu, 2007) propone una experiencia inmersiva hasta llegar al patio final, que evoca un reloj solar y crea un eco que invita a los visitantes a «sentir el sonido, la luz y la sombra y el tiempo». Foto: Bi Kejian.

La suya es una arquitectura que surge del lugar, que busca la honestidad de no solo de los materiales, sino también de los procesos. Así, el Departamento de Escultura de la Escuela de Bellas Artes de Shihuan (Chongqing, 2004) está revestido de un enlucido de arena sin pulir que resulta en un tono oxidado que le permite integrarse con el resto de edificios del campus. El Museo de Relojes de Jianchuan (Chengdu, 2007) también evoca una mampostería de la época, como una forma de revivir la Revolución Cultural también a través de los acabados.

Luego de estos edificios de gran escala, se involucró en el Memorial Hu Huishan (Chengdu, 2009), el proyecto más modesto de su carrera, pero también su favorito: una casita de yeso resistente, con un techo a dos aguas, cuyo interior solo es visible a través de una mirilla. Entre las cuatro paredes pintadas de rosa, se encuentran las pertenencias de la niña que falleció aplastada durante el terremoto que sacudió la provincia de Sichuan en 2008. Jiukan había acudido allí para prestar ayuda como arquitecto y se inspiró en la forma de los refugios temporales que alojaron a los sobrevivientes.

Esta experiencia lo llevó a utilizar lo que denominaría «ladrillos renacidos», fabricados a partir de materiales reciclados de los escombros, también aquellos que dejaba a su paso la modernidad después de la construcción de las nuevas ciudades.

El West Village contiene múltiples tipologías —edificios, infraestructuras, paisajes y espacios públicos— en un mismo proyecto. Al replantear el papel de los espacios cívicos para solventar los requisitos de una sociedad diversa, el arquitecto logra que la densidad y el espacio abierto no se opongan. Foto: Chen Chen

Enclavado en un paisaje natural de árboles, el Memorial Hu Huishan (Chengdu, 2009) se diseñó para reconocer, a partir de la figura de una niña de quince años, la memoria colectiva de toda una nación en duelo tras el terremoto de 2008. Foto: Jiakun Architects.

Con una gama de materiales que van desde la madera original hasta los «ladrillos renacidos», el Museo Shuijingfang (Chengdu, 2013) permite a los visitantes un viaje cronológico a través de la historia de la destilería más antigua de China, todavía en activo. Foto: Arch-Exist.

Barrio cultural de Songyang (Lishui, 2020). Un antiguo centro espiritual y cultural formado por dos templos se revitaliza con un museo, un hotel, una cafetería y una librería. Los pabellones abiertos y terrazas acristaladas propician el diálogo entre lo viejo y lo nuevo. Foto: Arch-Exist.

La importancia de crear comunidades

Para Liu Jiukan, la identidad tiene que ver tanto con el individuo como con el sentimiento colectivo de pertenencia a un lugar. Este concepto atraviesa su obra y se manifiesta, de manera muy especial, en proyectos como el barrio cultural de Songyang (Lishui, 2020), en la renovación de las cuevas de Tianbao (Luzhou, 2021) y en West Village (Chengdu, 2015), donde alcanza mayores cotas gracias a su escala. Aquí nos encontramos ante la utopía urbana concentrada en una sola cuadra que, sin necesidad de recurrir a la verticalidad, incluye viviendas, instalaciones deportivas, restaurantes, galerías de arte y más. Un ejemplo de cómo reformular el uso del espacio público y las ideas preconcebidas sobre vida comunitaria.

Al fin y al cabo, como él mismo ha explicado, «la arquitectura debe revelar algo. Debe abstraer, destilar y hacer visibles las cualidades inherentes de la población local. Tiene el poder de moldear el comportamiento humano y crear atmósferas que ofrezcan serenidad y poesía, evocando compasión y misericordia, y cultivando un sentido de comunidad compartida». Con esta filosofía, en un momento crítico para la profesión, el Pritzker otorgado a Liu Jiakun ha puesto en relieve la necesidad de que la arquitectura recupere unas cualidades —ciertamente, las más importantes— que ya parecían olvidadas.

LA CORTE DEL REY DONALD

Jorge Frisancho escritor

Donald Trump se proclamó a sí mismo rey el 19 de febrero de 2025. Lo hizo como hace muchas de sus declaraciones públicas: en redes sociales, más en broma que en serio, dejando suficiente espacio para poder retrucar, cuando se le critique, que solo está jugando, y luego lamentar las deficiencias del sentido del humor y la ironía entre sus detractores. Estrategia de trol.

Fue en su plataforma electrónica personal, estrepitosamente llamada *Truth Social* (un nombre que bien se le podría haber ocurrido al más acérrimo relativista cultural posmoderno, *circa* 1990, y que aquí significa con exactitud lo opuesto a cada uno de sus términos). Lo hizo en ocasión de una disputa menor con Nueva York sobre el cobro de peajes urbanos por congestión: el gobierno estatal los impuso, Trump presionó para que los retiren y el gobierno estatal reculó (la historia es más compleja, pero valga el resumen). "Nueva York se ha salvado", escribió Trump en su *truth*. "Larga vida al rey".

Solo estaba jugando, sí. También seguramente estaba jugando la oficina de prensa de la Casa Blanca al rebotar el mensaje en todas las demás redes sociales, acompañado por una ilustración del presidente con su novísima corona sobre la testa. Y también están jugando los muchos seguidores de Trump que compran y coleccionan monedas conmemorativas de su "reinado", o los que se pasean vestidos con camisetas cuyo estampado anuncia una próxima coronación, o los que se refieren a sí mismos como sus súbditos y a él como el emperador. Y etcétera. Juegos. Quizá sí, quizá no.

Alguien que definitivamente *no* está jugando es el abogado Kashyap Pramod Patel, conocido como Kash. Patel alguna vez fue un fiscal relativamente prestigioso y respetado por sus colegas, pero al parecer una disputa laboral en la que no consiguió lo que buscaba lo llevó a una persistente espiral de radicalización y terminó de colocarlo en furibunda oposición al entero Departamento de Justicia estadounidense, su antiguo empleador. O eso se colige de su libro *Government Gangsters: The Deep State, the Truth, and the Battle for Our Democracy*, publicado en 2023 y dedicado a detallar cómo una camarilla de agentes corruptos enquistados en ese organismo, así como en las Fuerzas Armadas y otros ámbitos del gobierno federal, le robó la presidencia a Donald Trump tras su primer periodo en la Casa Blanca.

Por si esa lectura se hace demasiado densa, la misma tesis se presenta en formato para niños en otro libro escrito por Patel: *The Plot Against the King*. Su protagonista, el rey Donald, se enfrenta a los planes malévolos de enemigos con nombres de tanta sutileza como "Hillary Queenton" y "von Biden", quienes pretenden quedarse con su reino. *The Plot Against the King* se publicó en 2022 y es un éxito entre seguidores de Trump y del movimiento MAGA ("Make America Great Again"). Patel, por su parte, ha cosechado los frutos de tanta obsequiosidad, y lo ha hecho en grande: hoy es el director del FBI, la agencia oficial y de seguridad interna más poderosa de los Estados Unidos. Para ese puesto, sus calificaciones y sus competencias son limitadas, pero en la corte del rey Donald, al parecer, esas carencias se compensan con zalamería.

Ilustraciones de Salvador Casós

Uno podría pensar que poner la seguridad del Estado en manos como las de Kash Patel no es lo más recomendable, pero en esa corte los criterios son distintos. No se explica si no que la jefatura del Departamento de Defensa—el que controla las Fuerzas Armadas más poderosas del planeta, con un presupuesto que convierte en mera calderilla al de todas las demás naciones del mundo—haya recaído en manos de Pete Hegseth (al momento de escribirse estas líneas, seguía en el cargo, aunque se rumoreaba su salida por mayúscula incompetencia).

Hegseth ciertamente tiene experiencia operacional: combatió en Irak y Afganistán, y llegó al grado de mayor de infantería. Pero su trayectoria como administrador, una función crucial en el cargo que ocupa, es menos que nula: es negativa. Alguna vez dirigió una pequeña ONG dedicada a abogar por veteranos de guerra, y la llevó a la quiebra. Más aún, a lo largo de su carrera post-militar se le ha acusado de malversar fondos (no se demostró su culpa), de acosar sexualmente a sus colegas y sus subordinadas (arregló fuera de tribunales), y de presentarse frecuentemente a trabajar en estado de alcoholización extrema, entre otras cosas.

Posee, sin embargo, una cualificación clave: entre 2014 y 2024 fue una presencia habitual en Fox News, la cadena noticiosa preferida por Trump, donde incluso fue anfitrión de un programa semanal. Desde ahí, se alineó sin cesar y sin cuestionamiento con el trumpismo, cantó las loas del líder y se puso al servicio constante de sus mensajes y sus estrategias comunicativas, incluyendo, como en el caso de Patel, la negativa a aceptar como válida su derrota electoral en 2020. Eso bastó para encumbrarlo.

Al menos en el papel, Kristi Noem reunió más experiencia política y ejecutiva que Hegseth antes de ser nombrada secretaria de Seguridad Nacional. Entre 2011 y 2019 fue congresista republicana por Dakota del Sur; entre 2019 y 2025, gobernadora estatal. En ambos puestos, fue una figura medianamente notoria del sector más radical del movimiento MAGA. Pero su mayor celebridad tiene otro origen, y es más reciente: en *No Going Back,* un libro publicado con su firma en 2024, Noem narró con orgullo haber matado de un tiro a la mascota de su familia, un cachorrito de nombre Cricket, por no poder entrenarlo ni lidiar con su comportamiento, y desató controversia.

Noem parece haber pensado que contar esta anécdota y usarla en el mercadeo del libro la posicionaría como alguien capaz de tomar decisiones difíciles (además de diestra con las armas, cosa que nunca está de más de cara a las multitudes Republicanas), y le allanaría el camino para la nominación a la vicepresidencia en las elecciones internas del partido Republicano. Por un momento, el tiro pareció haberle salido por la culata: a muchos comentaristas y a buena parte del público estadounidense les disgustó su crueldad hacia los animales, que algunos no dudaron en diagnosticar como patológica.

Pero con la audiencia singular que más importa en estas lides, el plan funcionó, al menos en parte. Noem quedó fuera de carrera para la vicepresidencia, pero una vez reelegido, Trump la incorporó a su gabinete sin dudarlo. Más aún, la incorporó en un lugar en el que la crueldad ha resultado un plus y no un impedimento: a la cabeza del organismo entre cuyas funciones está supervisar el encarcelamiento y la deportación de migrantes (ICE, la policía de inmigración y aduanas, es una dependencia de su departamento), dos funciones a las que la antigua gobernadora se ha entregado con fruición. Para apreciarlo, basta ver el regusto con el que Noem se fotografía frente a los prisioneros del CECOT, la prisión de máxima seguridad de Nayib Bukele en El Salvador a la que los Estados Unidos está enviando a sus inmigrantes.

Algo que tienen en común Patel, Hegseth y Noem, además de su desvergüenza para la adulación, es su alineamiento con ideas y prácticas autoritarias, represivas y antidemocráticas. Esta es una característica troncal en la corte del rey Donald, una cuestión de temperamento y personalidad entre muchos de sus acólitos y operadores. Sin embargo, no es eso necesariamente lo que Trump más valora. Más que ello, y más también que los atributos convencionalmente esperados en un alto funcionario, como la competencia, la efectividad o incluso la estabilidad mental, Trump parece apreciar las muestras explícitas de sumisión y lealtad a su persona.

Un buen ejemplo de lo anterior lo brinda Peter Navarro, uno de sus principales consejeros en materia económica, especialmente en asuntos de comercio internacional. Entre ellos, el tema de los aranceles, que tanto han dado que hablar en estos últimos meses. Navarro—quien hasta hace algunos años era conocido sobre todo como un economista ideológicamente de centro, favorable incluso al sindicalismo—ya ocupó un cargo de importancia en el primer gobierno de Trump: fue director de la Oficina Nacional de Políticas Comerciales e Industriales. En un libro de memorias publicado en 2022, contó haber trabajado junto a otros asesores políticos de Trump en un plan para impedir que el Congreso certificara su derrota electoral. La comisión congresal que investigaba los eventos del 6 de enero de 2021, cuando una muchedumbre trumpista quiso tomar por asalto el Capitolio con ese mismo objetivo, demandó detalles. Navarro desconoció su autoridad y se negó a darlos, fue condenado por desacato y pasó varios meses en la cárcel.

Tanta lealtad paga: Navarro está una vez más en la corte del rey Donald como uno de sus principales consejeros, y sus ideas sobre los aranceles, como se ha visto, tienen un peso enorme en las decisiones del gobierno. Y nada parece quitarle piso. Ni siquiera la reciente revelación de que esas ideas, detalladas en varios de sus libros, se asientan sobre investigaciones empíricas y opiniones expertas que el propio Navarro inventa y luego atribuye a “Ron Vara”. Es un personaje inexistente, anagrama de su propio nombre. Es decir, Navarro es un economista que para justificar sus conclusiones y apuntalar sus argumentos, se cita a sí mismo y miente al respecto.

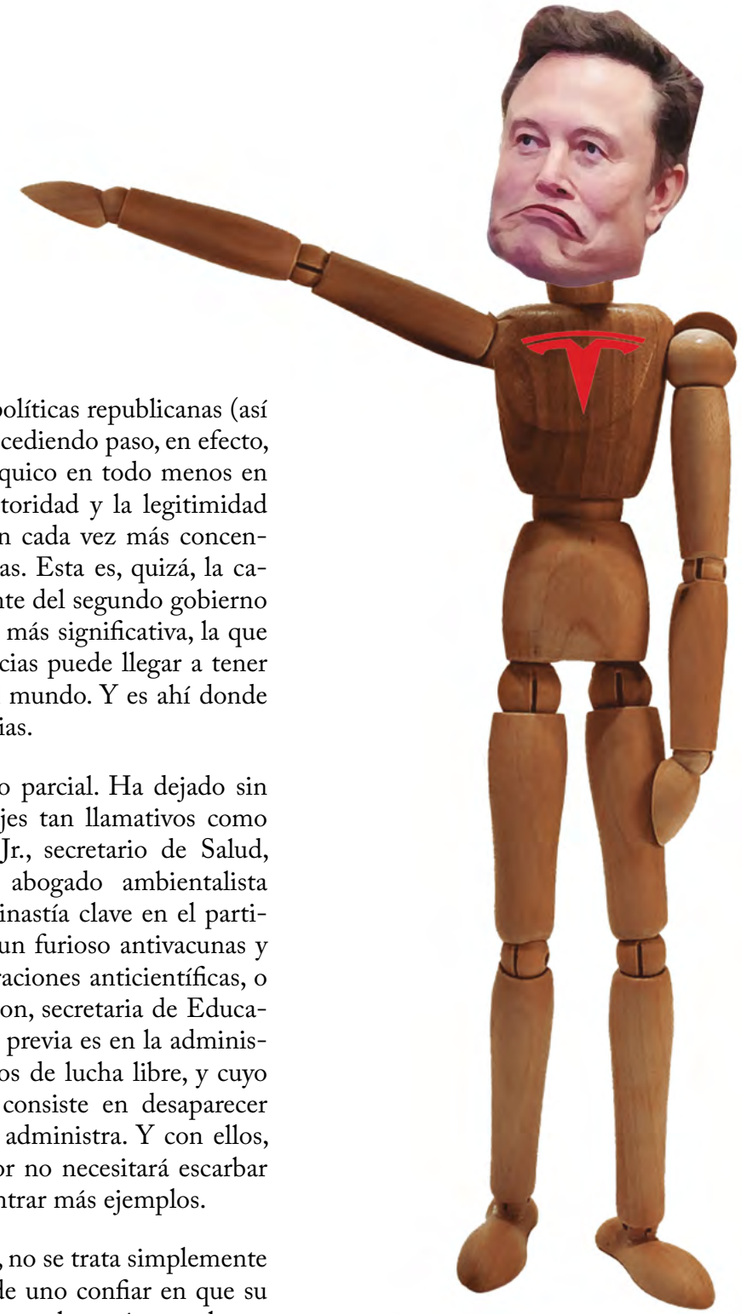
Tampoco le ha movido el piso a Navarro, hasta ahora al menos, su abierta disputa con Elon Musk, quizás la figura más emblemática, visible y notoria de la corte trumpista. Esa disputa ha sido feroz y pública, y ha incluido un espectacular intercambio de insultos. No es para menos: Musk, el hombre más rico del mundo,

depende para muchos de sus negocios del libre flujo de bienes en la cadena de suministros, precisamente lo que la—desordenada, caótica, inconsistente e incomprensible—política arancelaria del actual gobierno estadounidense está poniendo patas arriba. Desde el punto de vista económico y financiero, Navarro es su enemigo.

Aun así, tal enemistad tampoco ha sido suficiente para apartar a Musk de la corte, en la que ocupa un lugar de absoluto privilegio. El encargo más visible que se le ha hecho es el de desmantelar el aparato administrativo del Estado en nombre de la "eficiencia". Para ello ha insertado equipos especiales de hackers (no hay otra manera de llamarlos) en prácticamente todos los espacios de la burocracia federal, pasando con frecuencia por encima de la oposición de funcionarios de carrera, y ha instalado en sus sistemas electrónicos diversos programas propios cuya funcionalidad es opaca y cuyo destino es desconocido. Todo ello mientras sus compañías y las de algunos de sus asociados mantienen, renuevan o ganan contratos multimillonarios con el sector público.

Musk en realidad es emblemático de varios aspectos de la corte del rey Donald. Dos, al menos. El primero es la presencia que tienen en ella los estadounidenses más multimillonarios. No se trata solo de la pleitesía que le rinden al gobernante figuras que hasta no hace mucho le hacían relativa oposición o se mantenían neutrales, como Mark Zuckerberg, de Meta, o Jeff Bezos, de Amazon. Se trata de un manejo directo de las políticas económicas por parte de hombres de enorme fortuna, como Howard Lutnick, el Secretario de Comercio (quien aseguró que a su suegra no le molestaría quedarse sin su pensión de jubilada, y por tanto ningún pensionista debía protestar porque se la recortaran), cuya fortuna se ha calculado en 3,000 millones de dólares, o el Secretario del Tesoro Scott Bessent (según él, a los estadounidenses comunes y corrientes no les preocupa el estado de sus cuentas de ahorros), a quien se le conocen cerca de mil millones. Esos son solo dos ejemplos; hay muchos más multimillonarios en torno a Donald Trump, y es muy poco probable que estén ahí por voluntad de servicio.

Musk es emblemático también del cariz que ha tomado la ideología de esta corte, más allá de sus desavenencias y disputas internas. Afiliado desde hace buen tiempo a posturas de extrema derecha, como muchos de sus pares en los altos escalones de la industria tecnológica y digital, Musk representa un momento en el que las formas políticas republicanas (así con minúscula) están cediendo paso, en efecto, a un esquema monárquico en todo menos en nombre, donde la autoridad y la legitimidad del gobierno aparecen cada vez más concentradas y personalizadas. Esta es, quizá, la característica más saltante del segundo gobierno de Donald Trump, la más significativa, la que más serias consecuencias puede llegar a tener para su país y para el mundo. Y es ahí donde las cosas se ponen serias.



Este recuento ha sido parcial. Ha dejado sin mencionar a personajes tan llamativos como Robert F. Kennedy, Jr., secretario de Salud, antes un respetado abogado ambientalista (y heredero de una dinastía clave en el partido Demócrata), hoy un furioso antivacunas y teórico de las conspiraciones anticientíficas, o como Linda McMahon, secretaria de Educación cuya experiencia previa es en la administración de espectáculos de lucha libre, y cuyo mandato excluyente consiste en desaparecer el departamento que administra. Y con ellos, muchos más. El lector no necesitará escarbar demasiado para encontrar más ejemplos.

Pero, aunque den risa, no se trata simplemente de payasadas, ni puede uno confiar en que su supina incompetencia malograrà sus planes, cualesquiera que sean. En parte, porque no todos ellos son incompetentes, pero sobre todo, porque hasta los payasos pueden hacer mucho daño. El hecho es este: la corte del rey Donald no es asunto de broma. Es, en muchos sentidos, una corte real, una forma monárquica, no el gobierno de una república. Ya está cambiando las normas y las estructuras del Estado sobre el que se asienta, y, dado el papel central que ese Estado cumple en el orden político del planeta, cambiará muchas otras cosas, entre ellas las nuestras.

LIBROS LIBROS LIBROS

El jaguar que flotaba sobre el mar

(Lluvia Editores, primera edición, 2024)

Lucho Freire, autor de esta novela, es un hombre franco y directo, expresa claramente lo que siente y piensa. En una entrevista realizada hace algunos años dijo que «dejar de escribir es para él como dejar de existir». Esta categórica declaración manifiesta de manera rotunda su entrega a la literatura, a una obra que, libro a libro, ha hecho de él uno de los escritores más premiados de nuestro país. Su más reciente novela, El jaguar que flotaba sobre el mar, inspirada en la vida de María Reiche, surge, como la mayoría de sus narraciones, de la vida real, del impacto que en su sensibilidad suscitan por igual experiencias propias y ajenas. Animado así por la realidad, él emprende una carrera por los caminos de la ficción y lo fantástico en los que el humor estimula y colorea su pluma.

La singularidad de su humor es tan indiscutible como el proceso que lo origina, a todas luces sencillo y natural. En sus palabras «no es humor por humor. Es una manera espontánea de escribir. Son las ocurrencias que me vienen a la cabeza. No son necesariamente graciosas, en el fondo de muchas de ellas late un trasfondo de crítica, a través de cosas simplemente muy alocadas, poco comunes». Tan poco comunes como sus sorprendentes colaboraciones en revistas como *Monos y Monadas*, *El idiota*, *El salvaje ilustrado* y en los últimos años con sus crónicas en *Vuelapluma* y sus «Tecnoloquías», en *Puente*, colección de extraordinarios inventos que ojalá pronto veamos reunidos en un libro, sería un delicioso regalo de finísimo humor, algo que tanto se extraña por estos lares.

Antes de abrir las páginas de nuestro Jaguar, revisemos brevemente algunas líneas sobre María Reiche, la gran inspiradora de esta obra. Nació en Alemania en 1903, y llegó al Perú como institutriz de los hijos del cónsul de Alemania en Cusco. Años después, el destino la condujo a trabajar con el arqueólogo Paul Kosok, el descubridor de las líneas de Nazca. Los estudios de matemáticas, física y geografía que ella había realizado en su país de origen le dieron los instrumentos para desarrollar posteriormente su gigantesca labor de investigación, descubrimiento y protección de aquellas líneas trazadas en el desierto. No fue un camino fácil, pero ella logró sobreponerse a los mil y un obstáculos que en solitario tuvo que afrontar: «Tengo definida mi vida… Será para Nazca. El tiempo será poco para estudiar la maravilla que encierran las pampas, allí moriré». Estas conmovedoras palabras parecen haber sido amasadas por las mismas manos que encendieron en Lucho su pasión por la escritura, y nos permiten entrever la profunda sintonía espiritual entre ambos, una especie de comunión que tal vez sea el limo de esta novela.

A estas alturas, podemos decir sin temor a equivocarnos que María hizo las veces de big bang y lanzó a Lucho a escribir esta novela, cuya figura central es una suerte de alter ego de ella misma, que en el libro recibe el nombre de Herta Rütten. Conoceremos a esta joven a través de los decididos pasos que dará en pos de sí misma y de su vocación en las primeras décadas del siglo XX, época nada alentadora para las mujeres, menos aún si eran científicas.

Lucho escribe: «A ella no le dirán qué hacer con su vida, estudiará, elegirá una carrera que la acerque al Perú, historia, por ejemplo, arqueología, por ejemplo y castellano, por ejemplo…» (p.16). Pero ¿por qué el Perú?, pues porque una mañana de verano, mientras la adolescente Herta se baña en el mar de una playa de su país de origen encuentra flotando entre las olas una caja que encierra un misterioso ceramio chavín, descubrimiento que, cual otro big bang, dispara en ella una serie de emociones y fantasías en torno a su destino. En su fuero interno la joven siente desde ese momento que «ese objeto ha venido por ella». Tiempo después, cumplidos los 25 años de edad, Herta llega al Perú contratada, ya lo sabemos, como institutriz de los hijos del cónsul de Alemania en Cusco.

En esta novela la presencia de la mujer aparece obviamente manifiesta desde las primeras páginas del libro, no solo por quien la inspira y por quien la protagoniza, sino también por detalles como la dedicatoria, «a Jacqueline» (compañera del autor), o la mención de la escritora estadounidense Tony Morrison en el epígrafe, autora de *El misterio de las líneas de Nazca* (libro que María prologó). Si bien Tony y Lucho comparten el interés por Nazca, también están profundamente unidos por temas como los derechos civiles, la discriminación, el racismo y el clasismo abordados en sus diferentes obras. En el caso del Jaguar que flotaba sobre el mar, ese ojo crítico burbujea en las descripciones, diálogos, atmósferas y episodios que, así como de paso, muestran las imperecederas lacras y complejidades sociales de nuestro querido Perú, el de ayer y el de hoy.

Veamos, por ejemplo, a Herta Rütten recién llegada a Arequipa después de una prolongada travesía, está sedienta, cansada y no se siente bien, de pronto un personaje «de empaque oligárquico» aparece a su lado. Fascinado por la presencia de una joven mujer aria, extranjera, rubia, de ojos azules, se ofrece de inmediato a atenderla y cuidarla a través de ostentosos actos y gestos orientados a mostrar sin lugar a dudas quién es él, nada más ni nada menos que el Doctor Manuel Bermúdez Landázuri. En cinco líneas de este episodio, Lucho muestra de cuerpo entero a este pretencioso que, cual pavo real, necesita presumir de su linaje. La escena es la siguiente: Herta y él están frente al portón del convento de Santa Catalina, entonces «Bermúdez toca el portón con autoridad, el aldabón de bronce adquiere en su mano un poder que excede lo implacable del metal contra la madera resonante, un poder que es capaz de hacerse oír y respetar como Herta no lo habría logrado nunca en ese lugar» (p.35). En pocas frases vemos que, como Morrison, aunque con diferente música, Lucho desnuda fácilmente, como quien pela un plátano, el colonialismo mental que, cual mala hierba, crece y crece obstinadamente en nuestro país.

Es innegable observar que en esta novela Lucho se ha alejado de sus habituales costas, aquellas donde viven y respiran sus protagonistas masculinos: bizcos, braguetas de bronce, libertadores, señores de Sipán, Palmas, Vallejos, sulfúricos perros y fuhreres… para ingresar en las movedizas y complejas aguas del mundo femenino, pero firmemente abrazado, como es natural, a su humor, a la realidad, la historia, la ficción, la fantasía. Espacios todos donde él se zambulle, vuela, salta o camina libremente, sin limitación alguna, cual amo y señor, pero eso sí, socavando siempre todo lo que juzga falso, prejuicioso o hipócrita, venga de donde venga, de una mano masculina o femenina, como la de Bérmúdez y otros personajes que los lectores encontrarán entre las páginas de este Jaguar.

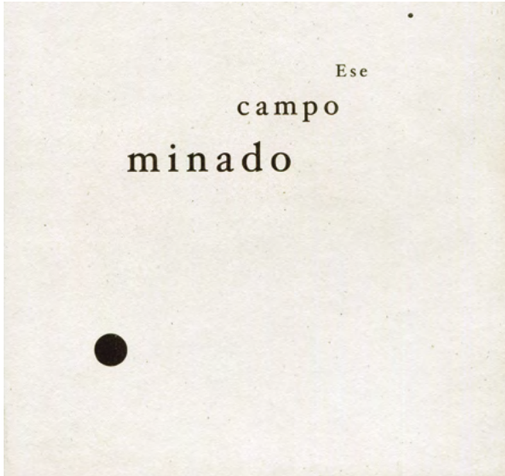
Ahora bien, como en la mayoría de sus anteriores entregas, Lucho muestra aquí su enorme inclinación por la memoria, por el pasado, inclinación que bien podríamos considerar, desde cierto ángulo, como una profunda vocación arqueológica, aunque sus monumentos sean principalmente humanos. Esta vez, sus personajes transitan por los ríos de nuestra historia, de pronto están en Arequipa, Cusco o Lima en la primera mitad del siglo XX, con su Tearoom del Pasaje Olaya adonde acude nuestro enorme Julio C. Tello, para luego recorrer el callejón de Conchucos e ingresar al mundo prehispánico, entrando casi a ciegas al Templo Chavín de Huántar donde son observados por cientos de cabezas clava que, para Herta «será algo más vital que una experiencia meramente arqueológica» (p.79). En esta novela es innegable el homenaje que, inspirado en María, se rinde a la arqueología peruana, a esa pasión por nuestra magnificencia cultural, por sus protagonistas, coloreados, por supuesto, por el particular estilo literario de Lucho.

Una de las marcas de ese estilo es, sin duda, la que más me atrae de su escritura. Me refiero no solo

a su humor e imaginación, sino a su genio vitalista, aquel que dota de vida, voluntad, presencia, voz y temperamento a objetos, ríos, mares, montañas, vientos, plantas y animales. Es una forma muy suya de rendir culto al esplendor de la vida, de la existencia, sin bridas, sin corsés, sin fronteras, eso que los estudiosos suelen llamar animismo, y que en nosotros florece profundamente arraigado a nuestra cultura andina. Este rasgo se percibe con nitidez en casi toda la obra de Lucho, y en esta novela lo encontramos desde el inicio. Así tenemos que «el viento intenta levantar (a Herta), pero fracasa», o «la agonía de las olas… espumosas de malas intenciones», o las «hojas vampirizadas por el agua hervida» o ese «… horizonte picoteado por las cumbres de los cerros hasta enrojecerlos de deseo por la noche». Todas estas imágenes que Lucho riega por aquí y por allá nos conducen suavemente, sin que nos demos cuenta, por los dominios de la poesía, misterioso quehacer cuya sutil llave no conoce fronteras, en consonancia perfecta con el espíritu de María, quien pensaba que «en todas las cosas hay un poema…».

Para terminar estas líneas, quiero compartir con ustedes una cita de Unamuno que cayó a mis manos mientras leía el Jaguar y pensaba alrededor de la obra y personalidad de Lucho y no sé por qué me pareció oportuna. Dice así: «Estar loco se dice que es haber perdido la razón. La razón, pero no la verdad… ¿y qué es la razón? La razón es aquello en que estamos todos de acuerdo. Todos, o por lo menos la mayoría. La verdad es otra cosa… de ordinario, es completamente individual, personal e incomunicable. La razón nos une y las verdades nos separan». Y si algo caracteriza a Lucho es su impecable fidelidad y opción por la verdad, aquello que salta a su mirada, a su sensibilidad y a su palabra, aunque no siempre encuentre compañeros de ruta.

Elba Luján



Jorge Frisancho: la revolución en el lenguaje

UNIVERSO **B**ACTERIAL

El poeta limeño ha publicado *Ese campo minado*, un texto largo en varias estancias que revisa, hasta generacionalmente, el devenir del discurso frente a un entorno de contradicciones y violencias.

La medida de todas las cosas es el lenguaje. ¿Estamos seguros de una premisa de este tipo? Cuando nos sumergimos en la poesía de Jorge Frisancho nos vamos adaptando a la conciencia de un debate interior sobre si el lenguaje es capaz de definir conceptos, ideas, emociones, discrepancias, resignaciones.

Eso es lo que sucede, a mi parecer, en *Ese campo minado*, un poema largo en varias instancias no numeradas que son, a la vez, soliloquios racionales y reflexivos, y el ensayo de abordar de forma estéticamente lingüística los alcances, fórmulas y juegos que el poeta puede ejecutar durante la escritura de cara a lo real.

Una mirada rápida

Desde la geografía íntima, introspectiva dirigida al autoconocimiento de "Estudios sobre un cuerpo", caemos en cuenta que la idea de hacer poética, para Frisancho es un eterno afrontar el lenguaje con la humanidad de quien vive con un gris optimismo, pero, aunque suene paradójico, sin perder cierto brillo de esperanza.

En "Desequilibrios" continúa con ese viaje interior apuntando desde la lírica objetivista, a una progresiva sensibilización y asimilación del conocimiento del ser. Por su parte, en "La pérdida" se incluyen poemas que inyectan una mirada hacia el lenguaje mismo y hacia la expresión poética con relación a su trascendencia.

Lenguaje minado

En *Ese campo minado* la opinión y la ubicación del individuo hacia los hechos son fundamentales. Pero igual de fundamental es la lógica dialéctica con que Frisancho alinea su lenguaje para articular cierta sabiduría que, sin apasionamiento, cuestiona tenazmente los eventos sugeridos en sus palabras arteras que se combinan con versos que se repiten como en las coplas, pero una renovada, la del poeta que, en el centro del laboratorio social, toma partido con la distancia que le otorga su resignación y su experiencia.

Nos encontramos en un espacio en que las redes sociales alternan con lo real, aquella realidad que comprende seres de carne y hueso. Un espacio que permite indignación y esperanza en una lucha que aún está por formularse y, el poeta, diserta consigo mismo sobre las herramientas con la que aquella puede diseñarse.

La transformación de las fuerzas

"Estar es alejarse". La imperturbabilidad del tiempo va transformando las fuerzas y la direccionalidad del compromiso, pero está. "La distancia que nos ata es siempre calculable, / Una vida es una sucesión de desapariciones". El no ser de cualquier ciudadano en el contexto que le toca vivir, el actual, arbitrario, injusto, corrupto es una entidad que Frisancho incorpora con regularidad, la intenta llevar hacia el pensamiento de un cansancio intelectual que no se permite aflojar.

Por otro lado, la subversión, la disrupción combativa está presenta en tanto el objetivo es el lenguaje como representante de lo real, y lo real es el despropósito de la falta de sentido común en el sistema que activa la vida en sociedad. Está presente desde la adolescencia, las aulas universitarias y la militancia intelectual. Repito, es la experiencia del poeta. Y como tal recurre al coloquialismo muy bien enhebrado con las mencionadas experimentaciones con el lenguaje, esto de lo cotidiano es un recurso que humaniza al yo poético al grado de darle el liderazgo de todas las sugerencias, propuestas, afirmaciones o cuestionamientos del autor.

"Ha pasado tanto tiempo" repite Frisancho de cuando en cuando en diversas partes del libro. Esta frase alude a la falta de una acción articulada de cierto sector o sectores de la colectividad. Pero también a un punto en el tiempo en el que quizás las posibilidades de solución se obstaculizan o se vuelven imposibles. Pueda que acuda una autocrítica dialéctica en este proceso puesto que el poeta refiere de un "intento de escapar de mis palabras" para tal vez haberle dado más espacio a una acción más directa.

Homo sapiens

Cuando dice "toda la forma de existir requiere de una cierta conciencia de las limitaciones", Frisancho, a mi criterio, está refiriéndose a ese estado despierto de reunir las actuales condiciones para un desenvolvimiento más o menos acorde con la justicia, como esta se defina en el campo humanístico. Porque a final de cuentas un emprendimiento de empatía es lo que permite que derivemos "esta música, este retazo de sonido tangible. / Ese pedazo de pan".

Las necesidades están formuladas como en un discurso que desde la oralidad aprende a convivir con las consideraciones críticas de la reflexión y a la concepción de un lenguaje adecuado en el interior del poema.

Otro de los recursos utilizados por Jorge es el de la reiteración del verso "pero de eso preferimos no hablar". Más que adoptar una justificación de terceros posiblemente organizados o por lo menos pertenecientes a un grupo humano con mínimos sentidos de identidad, el poeta manifiesta una indignación disfrazada de ironía.

No obstante, estamos a la "espera de un renacimiento, un vórtice de moléculas en mares de metano / un hálito de gases respirables atravesados de posibilidad". En todo el libro, si bien hay un desapego del optimismo, hay una lógica constructivista con respecto a la palabra a la vez que ordenadamente acumulativa, no en un término peyorativo,

y críticas y posiciones antagónicas a un estado de hechos indignantes, Frisancho se da el tiempo para respirar en la reflexión que lo lleva a ejecutar un estoicismo indignado o tal vez una observación crítica o una acción sublimada.

La nostalgia de lo revelado

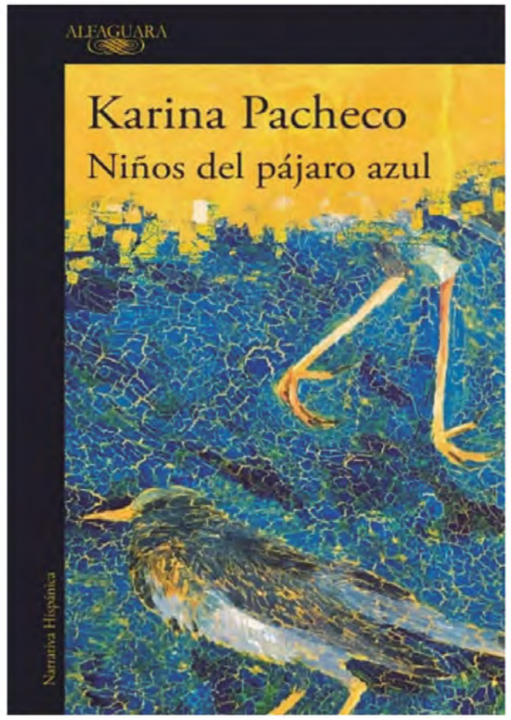
La renovación, la revolución con sus tintes de añoranza y nostalgia por otro tipo de militancia, circula en cada verso, especulando, reflexionando, criticando, ironizando o quebrando, simbólicamente, en la construcción del lenguaje.

Todos son "hijos / de su sombra y no de sus tragedias, de su hambre / y no de su reverberación". La inmediatez, el tener que vivir por hoy, la necesidad, evitan toda posibilidad de espacios de meditación, de pensamiento y de creación de discursos reforzados por un contexto histórico. Porque siempre habrá un "silencio que (no) nombra lo que nos asfixia".

En una de las piezas, digamos, Frisancho incorpora un meta texto atribuido a un yo poético lírico, atemporal, visionario. Alguien que escruta "lo imaginable y lo sentido y lo penitencial". Esta voz es parte del colectivo, una particular, seguramente, una voz para quien "este abierto silencio escanciado en presente / como una sed sin saciar / la sed de un cuerpo que se ausenta / y se reconoce tan solo por su soledad // y se pregunta // qué se desarticula en lo que ya no es ni sombra, qué se desacelera en la ruina perpetua de su modo material".

Es pues, la soledad, el estatus poblado por la generación de Frisancho, con una amordazada resiliencia que convive con un sistema de impulsos imperturbables. Un hito de observación y transformación de la realidad que el poeta drena en reflexivos discursos articulados y claridad resignada; una madurez comunicativa que tiene en la racionalidad para operar el lenguaje y el desgarro contenido, pero desgarro al fin, dos parantes que sostienen los textos presentados.

José Carlos Picón



Niños del pajaro azul
Alfaguara

Como exhalados por la tormenta delincuencial que respiramos desde hace algunos años, los siete cuentos de la escritora cuzqueña Karina Pacheco nos arrojan a la cara algunas de las varias maneras con que la violencia se expresa en nuestro país y la impunidad en que se revuelca. En el relato inicial que inspira el título del libro, un presidente de la república coludido con narcotraficantes, participa en el sacrificio de niños amazónicos en un ritual esperpéntico para extraerles el corazón. Los cadáveres aún frescos son arrojados en un lago antaño sagrado para los shuar. El guardaespaldas presidencial mata, corta y arranca el órgano del pecho del pequeño para que el mandatario se pinte la cara con su sangre caliente. A su lado, un gran capo narco introduce los dedos en el corazón que no termina de palpitar y le chupa la sangre como un vampiro empoderado por la impunidad otorgada por la complicidad del presidente. Es el relato más crudo de una serie firmada por la muerte, el abuso y la injusticia. Una y otra tienen nombre, se llaman represión policial, inocentes desaparecidos, niñas raptadas al servicio de los burdeles de la minería ilegal, periodistas curiosos devorados por la corrupción de un país asiático, extranjeras asesinadas en los caminos del ande, suicidas aplastadas por el peso del machismo represor. Sobre toda esta miseria camina un pájaro azul, el pájaro de lo fantástico, lo mágico, pero son pasos sutiles, sugeridos en unos cuentos como un roce de alas y ausentes en más de uno. Quiero detenerme un poco en el primer relato. Por algo, la autora lo ha elegido para titular su libro, ese algo es la presencia delicada, casi evanescente de lo fantástico. La Pacheco se las arregla con maestría para que un soplo de poesía de sabor mágico y telúrico atraviese como un pétalo la crudeza de lo atroz para proponer justicia, si podemos llamar así al asesinato vengador del vampiresco capo narco a manos de un militar de nombre Alberti, horrorizado por los sacrificios. Previamente, había planificado un atentado con bombas contra el presidente y su comitiva, lamentablemente fallido. Que sea un militar quien atente contra el mandatario y ejecute finalmente al narcotraficante, reivindica de alguna manera a los detentores oficiales de la violencia. Ellos, los militares, tantas veces soportes de presidentes corruptos, autores de matanzas, dan a luz un vengador digno que se sacrifica en nombre de los niños indígenas asesinados. Alberti desaparece en la selva, su acto se disuelve en la nada, pero queda el ejemplo de dos niños alados "que nos habían enseñado cómo tensar un arco y una flecha, cómo apuntar con precisión al corazón del mal, y cómo disparar con entereza". Esos niños, parientes o amigos de los sacrificados, se asoman en un momento del cuento entre los árboles mientras Alberti y su compañero espían la casa donde se alojan el presidente y su comitiva y mantienen encerrados a los niños. Ellos, sombras aladas, hacen el gesto de apuntar y disparar una flecha imaginaria que Alberti convertirá más adelante en una bala vengadora.

La selva amazónica peruana, depositaria de misterios ancestrales, es uno de los personajes del libro. Reaparece en "Caimán Xuxian", enturbiada por la sombra del oro y la minería ilegal. Aby, nieta apenas adolescente de don Abel, es secuestrada, violada y vendida a un burdel de buscadores ilegales de oro por el mandamás de Pomatami, en la región de San Martín. La chiquilla escapa y no se vuelve a saber más de ella, si la han matado o anda por quién sabe dónde, no se sabe. Desaparecida, como varios de los personajes de "Niños del Pájaro Azul". Del mandamás tampoco se vuelve a tener noticia, don Abel se encarga de entregárselo a las fauces de la selva, mejor llamadas caimán negro, guardián del agua. Cómo contarle a quienes lo buscan- dice don Abel- "que yo soy el abuelo, que soy el caimán…" Los poderosos abusan y matan, la justicia llega de abajo, de los subordinados, de los indignados.

Gwen, en cambio, no encuentra vengador. Un día de mayo de 1950, en Lara, Cuzco, traen a dos niños pastores enloquecidos. Nadie sabe qué les pasa, de sus gritos y contorsiones emergen apenas las palabras Gwen, el nombre de una botánica escocesa que estuvo de visita en la región y otro más terrible: Wañuchiq, asesino en quechua. De Gwen se han pedido los pasos desde que el irreprochable boticario de Lara se ofreciera a llevarla al Cuzco en su camioneta, a fines de 1949. Los niños tienen la llave del misterio, nadie, sin embargo, descifra sus chillidos ni indaga su origen, de haber estado en la capacidad de hacerlo, se habrían dado con unas flores extrañas a la región, las flores de Gwen, campanillas de tres colores escapadas de sus bolsillos de botanista, flores alucinógenas dulces para chupar, flores para "ver a los muertos". Seducidos por su dulzura, los niños se atragantan con ellas, de pronto, los arrebata la videncia, frente a ellos, la visión nítida del asesinato de Gwen por el boticario. Muchos años después, el cadáver de Gwe es descubierto. En "Las Flores de Gwen", el crimen queda impune, el asesino anónimo.

Desapariciones, impotencia ante el poder, el peso opresor del machismo, el oro criminal, el Perú más cruel y a la vez tan real desfila en estos cuentos. No es sin embargo, su temática lo que los define como magnífica literatura, como debe ser con cualquier obra que se precie de escritura literaria. Karina Pacheco se nos presenta en este libro como una autora realista que fuga del realismo, enfocada en lo regional sin ser localista, clara en la denuncia sin ser política. Su palabra sugerente, enhebrada con astucia y sabiduría, construye mundos en los que lo fantástico asoma la nariz, pero no mete el cuerpo a pleno porque no lo necesita para decir lo que quiere decir, que es capaz de ampliar la realidad desde la realidad que conocemos.

Luis Freire Sarria